



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

조지 펄의 <Six Etudes> 연구

-조성음악과의 연관성과 현대적 기법을 중심으로

2020년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

김 보 람

조지 펄의 《Six Etudes》 연구

-조성음악과의 연관성과 현대적 기법을 중심으로

지도교수 이민정, 주희성

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함

2020년 7월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

김 보 랫

김보람의 박사 학위논문을 인준함

2020년 7월

위 원 장 _____ 장 형 준 (인)

부위원장 _____ 이 민 정 (인)

위 원 _____ 민 은 기 (인)

위 원 _____ 주 희 성 (인)

위 원 _____ 김 범 기 (인)

국문 초록

조지 펄의 《Six Etudes》 연구

-조성음악과의 연관성과 현대적 기법을 중심으로

본 논문은 미국 작곡가 조지 펄(George Perle, 1915-2009)의 피아노를 위한 《6개의 연습곡》(*Six Etudes*, 1973-76)을 분석한 논문이다. 이 작품은 그의 저서 『12음 조성이론』이 출판(1977)되기 직전 작곡된 곡으로 오랜 시간 발전시켜온 자신의 독창적인 이론이 반영되어 있다는 점에서 연구대상으로서 중요한 의미를 지닌다.

먼저 펄의 생애와 시기별 작품 경향에 대해 살펴보고 12음 조성 이론을 간략히 소개한 후, 《6개의 연습곡》의 형식을 분석하였다. 이를 토대로 이 작품 안에 있는 전통적인 요소들과 현대적인 요소들을 분류하였으며 연주 시 고려할 사항들을 제안하였다.

《6개의 연습곡》은 6개의 작품 모두 세 부분 형식으로 되어있고, 프레이즈를 구성하는데 있어 전통적인 방식을 취한다. 즉, 모티브의 반복, 동형진행, 특정 음정 구조, 종지에서의 해결 방법 등은 조성음악에서 찾아볼 수 있는 특징이다.

또한, 이 작품에서는 음정의 전위, 역행의 개념을 적용한 부분, 종지에서 화음 대신 음정으로의 해결 등의 새로운 음조직과 박절적 전조, 빈번한 템포 변화 등의 시간적 요소들이 현대적인 기법으로 쓰인 것을 볼 수 있다.

이 논문은 펄의 《6개의 연습곡》을 연주하는 피아니스트들에게 작품에 대한 이해와 해석의 발판을 마련해 주고 나아가 펄의 음악 세계를 폭넓게 이해할 수 있도록 도움을 줄 것이다.

주요어 : 조지 펄, 12음 조성이론, 6개의 피아노 연습곡

학 번 : 2012-31117

목 차

국문초록

I. 서론	1
II. 작곡가 조지 펄의 음악 세계	6
1. 생애	6
2. 작품 경향	10
3. 12음 조성이론	14
III. 작품의 개괄적 분석	31
1. 에튀드 1번	33
1.1. 형식 분석	33
1.2. 연주적 측면 연구	34
2. 에튀드 2번	43
2.1. 형식 분석	43
2.2. 연주적 측면 연구	52
3. 에튀드 3번	54

3.1. 형식 분석	54
3.2. 연주적 측면 연구	64
4. 에튀드 4번	66
4.1. 형식 분석	66
4.2. 연주적 측면 연구	75
5. 에튀드 5번	77
5.1. 형식 분석	77
5.2. 연주적 측면 연구	83
6. 에튀드 6번	85
6.1. 형식 분석	85
6.2. 연주적 측면 연구	93

IV. 조성음악과의 연관성과 현대적 기법 95

1. 조성음악과의 연관성	95
1.1. 형식과 순환 음정	95
1.2. 프레이즈 구성 방식	103
2. 현대적 기법	113
2.1. 음조직	113
2.2. 시간적 요소	118

V. 결론	127
참고문헌	130
부록	135
Abstract	139

표 목 차

[표 2-1-1] 필의 저서 목록	9
[표 2-2-1] 필의 시기별 작품 경향	10
[표 2-3-1] 수직적으로 동일한 합을 보이는 순환 행렬	21
[표 2-3-2] 행렬의 모드	23
[표 2-3-3] 행렬의 키	24
[표 2-3-4] 순환 음정의 합이 동일한 총관 조	25
[표 2-3-5] 순환 행렬의 조성	26
[표 2-3-6] 대체 전조 구하는 방법	26
[표 2-3-7] 행렬의 재해석 전조 구하는 방법	27
[표 3-1-1] 에튀드 1번의 형식	33
[표 3-2-1] 에튀드 2번의 형식	43
[표 3-3-1] 에튀드 3번의 형식	54
[표 3-3-2] 에튀드 3번, B 부분의 유사한 부분	60
[표 3-4-1] 에튀드 4번의 형식	66
[표 3-4-2] 에튀드 4번, A 와 A ' 부분 도입음 비교	68
[표 3-4-3] 에튀드 4번, A 부분 요소들의 구성	68
[표 3-5-1] 에튀드 5번의 형식	77
[표 3-6-1] 에튀드 6번의 형식	85
[표 3-6-2] 에튀드 6번, 1-A 부분의 구성 요소	86
[표 3-6-3] 에튀드 6번, 1-B 부분의 형식	88
[표 3-6-4] 에튀드 6번, 1-A, 2-A 부분의 대칭 구조	89
[표 3-6-5] 에튀드 6번, 2-B 부분의 형식	90
[표 4-1-1] 에튀드 1번, 행렬	96
[표 4-1-2] 에튀드 4번, 행렬	98

[표 4-1-3] 각 에튀드의 형식	99
[표 4-1-4] 에튀드 6번, A 부분의 도입음 비교	101
[표 4-1-5] 각 에튀드 주제의 순환 음정	102
[표 4-1-6] 에튀드 6번, 1-B 와 2-B 부분 비교	105
[표 4-1-7] 에튀드 1번, 프레이즈 내의 완전 5도 음정	111
[표 4-1-8] 에튀드 2번, 프레이즈 내의 완전 5도 음정	112
[표 4-1-9] 에튀드 3번, 프레이즈 내의 완전 5도 음정	112
[표 4-2-1] 에튀드 2번, 스트레토	123
[표 4-2-2] 에튀드 2번, 박절적 전조	123

악 보 목 차

[악보 2-3-1] 순환 음정의 종류	18
[악보 2-3-2] 순환 음정 P와 I	19
[악보 2-3-3] 순환 집합 p0p1	20
[악보 2-3-4] 순환 행렬 p0p1/i3i4	20
[악보 2-3-5] 순환 행렬 p0p1/i3i4의 음정차	21
[악보 2-3-6] 순환 행렬에서의 축 2음군 코드와 4음군 코드	22
[악보 2-3-7] 일정한 숫자로 합을 이루는 조성 음계	29
[악보 3-1-1] 에튀드 1번, 마디 1-2, 요소 a, b와 그 변형	34
[악보 3-1-2] 에튀드 1번, 마디 3-12	35
[악보 3-1-3] 에튀드 1번, 마디 10-17, A' 부분	37
[악보 3-1-4] 에튀드 1번, 마디 20-26, A'' 부분	38
[악보 3-1-5] 에튀드 1번, 마디 6-7, 마디 25-26	39
[악보 3-1-6] 에튀드 1번, 마디 27-33, 상승 음형	40
[악보 3-1-7] 에튀드 1번, 마디 34-35, 코다	40
[악보 3-2-1] 에튀드 2번, 마디 1-4, 14, 요소 a,b,c,d	44
[악보 3-2-2] 에튀드 2번, 마디 1-6, 마디 11-15	45
[악보 3-2-3] 에튀드 2번, 마디 1-10	46
[악보 3-2-4] 에튀드 2번, 마디 16-23	47
[악보 3-2-5] 에튀드 2번, 마디 24-38	48
[악보 3-2-6] 에튀드 2번, 마디 39-44, 연결구	49
[악보 3-2-7] 에튀드 2번, 마디 9-10, 마디 55-56	50
[악보 3-2-8] 에튀드 2번, 마디 1-23, 44-70	51
[악보 3-3-1] 에튀드 3번, 마디 1-2, 요소 a, b	55
[악보 3-3-2] 에튀드 3번, 마디 1-4 프레이즈 구성	56
[악보 3-3-3] 에튀드 3번, 마디 1, 마디 5 비교	56
[악보 3-3-4] 에튀드 3번, 마디 11-15	57

[악보 3-3-5] 에튀드 3번, 마디 10-23	58
[악보 3-3-6] 에튀드 3번, 마디 24~36, 코데타	59
[악보 3-3-7] 에튀드 3번, 마디 37-65	61
[악보 3-3-8] 에튀드 3번, 마디 66-91	63
[악보 3-4-1] 에튀드 4번, 마디 1-7, 요소 a, b, 중지부	67
[악보 3-4-2] 에튀드 4번, 마디 1-25, A 부분	69
[악보 3-4-3] 에튀드 4번, 마디 26-29, 56-59, 경과구	70
[악보 3-4-4] 에튀드 4번, 마디 30-56 B 부분	72
[악보 3-4-5] 에튀드 4번, 마디 60-87, A' 부분	74
[악보 3-5-1] 에튀드 5번, 마디 1-8, 프레이즈 1	78
[악보 3-5-2] 에튀드 5번, 마디 9-17, 프레이즈 2	79
[악보 3-5-3] 에튀드 5번, 마디 15-25, 프레이즈 3	80
[악보 3-5-4] 에튀드 5번, 마디 25-32, 프레이즈 4	81
[악보 3-5-5] 에튀드 5번, 마디 33-43, 프레이즈 5	82
[악보 3-6-1] 에튀드 6번, 마디 1-7, A 부분의 요소	87
[악보 3-6-2] 에튀드 6번, 마디 15-17, B 부분의 요소	88
[악보 3-6-3] 에튀드 6번, 마디 1, 5, 118, 123 비교	91
[악보 3-6-4] 에튀드 6번, 마디 141-145	92
[악보 3-6-5] 에튀드 6번, 마디 95-98, 감7화음	94
[악보 4-1-1] 에튀드 3번, 마디 1, 마디 66	100
[악보 4-1-2] 에튀드 3번, 마디 1-4	104
[악보 4-1-3] 에튀드 6번, 마디 35-50, 1-B 부분	107
[악보 4-1-4] 에튀드 1번, 마디 88-117, 2-B 부분	108
[악보 4-1-5] 에튀드 1번, 마디 27-31	109
[악보 4-1-6] 에튀드 1번, 마디 27-31, 옥타브 조정	110
[악보 4-2-1] 에튀드 1번, 마디 25	113
[악보 4-2-2] 에튀드 4번, 마디 1-2, 마디 82-87	117
[악보 4-2-3] 에튀드 1번, 마디 1	118
[악보 4-2-4] 에튀드 1번, 마디 3-7	119

[악보 4-2-5] 에튀드 1번, 마디 27-29 엑센트의 재배치	120
[악보 4-2-6] 에튀드 4번, 마디 1-3	122
[악보 4-2-7] 에튀드 6번, 마디 1-3	123
[악보 4-2-8] 에튀드 2번, 마디 28-38	125

그림 목 차

[그림 2-3-1] 조성음악과 12음 조성이론의 음의 범주	28
[그림 4-2-1] 에튀드 1번, 전위관계	114
[그림 4-2-2] 에튀드 2번의 구조	115
[그림 4-2-3] 에튀드 4번, 템포 변화	126

I. 서론

19세기 말, 후기 낭만주의 시대에 작곡가들이 사용한 극단적인 반음계는 조성 체계의 붕괴를 암시했다. 20세기 초에 들어서면서 조성 체계는 본격적으로 해체되기 시작했고, 조성으로부터 벗어나려는 시도는 서로 다른 두 양상으로 양분됐다. 드뷔시와 라벨 등 프랑스 작곡가들은 선법, 온음음계, 5음 음계 등을 사용하여 기능조성으로부터 멀어지려 했던 반면, 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)를 비롯한 신빈악과는 무조적 표현주의 시기를 거친 후 열두 개의 반음을 동등하게 사용하는 12음 기법을 고안해 낸 것이다.

쇤베르크, 베르크(Alban Berg, 1885-1935), 베베른(Anton Webern, 1883-1945)으로 구성된 신빈악과 작곡가들은 모두 12음 기법을 사용했지만, 각자 음악적 논리를 만들어가는 방식은 서로 달랐다. 쇤베르크는 12개의 음을 나열하여 음렬을 만든 후, 그 음렬의 역행 및 전위를 통해 48개의 음렬을 만들어 작품의 내적 통일성을 만들고자 하였다. 베르크는 음렬 안에서 협화음정을 적극적으로 사용하여 이전의 음악 양식과 어느 정도 연관성이 생기도록 하였다. 반면 베베른은 음의 사용과 형식적 측면을 모두 극도로 제한하는 새로운 음악적 구조를 만들어냈다.¹⁾

2차 대전 이후, 유럽을 중심으로 한 아방가르드 예술사조에서도 음렬 음악에 대한 다각적인 시도가 이루어졌다. 대표적으로 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) 등의 작곡가들은 베베른의 극도로 통제된 음악과 메시앙(Olivier

1) 베르크는 음렬 음악의 낭만적 가능성을 추구하였다. 그는 대표작 《바이올린 협주곡》에서는 주제를 강조하고 음렬을 자유롭게 사용하였으며, 음렬과 음렬 이외의 것을 혼합하는 작곡기법을 사용하였고 협화적 측면을 강조하였다. 한편 베베른의 음악은 음렬의 조직적 사용, 긴밀한 구성, 절제력 있는 표현력, 완벽한 형식미를 특징으로 한다. 즉 베르크가 12음렬을 낭만적 선율과 정서로 표현한 반면, 베베른은 음렬 자체의 구조를 중요시함으로써 낭만성을 철저히 배제했다.

Messiaen, 1908-1992)의 《음가와 강세의 모드》(Mode de valeurs et d'intensités)에 영향을 받아 리듬, 다이내믹 등의 매개변수도 통제하는 총렬주의(Total Serialism) 음악을 만들어내기에 이른다.²⁾

한편, 20세기 전반 미국 작곡가들에게 가장 중요했던 화두 중 하나는 유럽 음악의 영향에서 벗어나기 위한 방법을 모색하는 것이었다. 이러한 경향은 전통적 규범에 얽매이지 않고 다양한 실험적 시도를 선보였던 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)³⁾ 같은 작곡가들과 전통과의 접점을 지속적으로 찾아나섰던 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990) 같은 작곡가들로 양분되었다.⁴⁾ 물론 배빗(Milton Babbitt, 1916-2011)을 비롯한 일부 미국 작곡가들은 음렬주의를 적극 수용했지만, 그 결과물은 유럽과 차이가 있었다. 유럽에서는 12음 기법과 음렬주의를 통해 전통적인 음악 체계를 거부하고 새로운 체계를 수립하는 데 집중했다면, 재즈를 비롯한 다양한 장르가 한데 공존하고 있었던 미국에서는 전통적 음악 개념을 해체하지 않으면서도 새로운 체계를 수립하려는 다양한 시도들이 이루어졌기 때문이다.

이러한 맥락 안에서, 12음 기법을 연구한 미국의 음악이론가 리차드 힐(Richard Hill, 1900-1961)은 12개의 음을 조성 이전의 선법과 같이 조직화하여 음악적 문맥을 형성하는 방법론에 대하여 연구하기 시작했다.⁵⁾ 이후 리차드 힐의 문제의식과 연구를 크세넥(Ernst Krenek, 1900-1991)과 조지 펄(George Perle, 1915-2009)이 이어받으며 12음 기법을 조성체계와 연관시키는 구체적인 방법론을 고안하기에 이르렀다.⁶⁾

2) Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*, London : Thames and Hudson, 1978. 신금선 역, 『현대 음악사』, 이화여자대학교 출판부(1994), 156-157

3) 미국의 작곡가로 복합조성(polytonality), 무조성(atonality), 음뭉치(cluster), 온음 음계, 4분음, 복합박자(polymeter)등의 실험적 음악어법을 사용하였다.

4) 위의 책, 332-333

5) 위의 책, 368-371

6) Thomas Street, *Christensen, The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press(2002), 613-617

본고에서 다룰 미국의 작곡가이자 이론가인 조지 펄은 무조성과 조성이라는 서로 상반된 개념이 공존할 수 있다는 생각으로부터 ‘12음 조성’ 이론을 만들었다.⁷⁾ 이 이론은 12음 사용에 있어 기능조성음악의 용어를 차용하고 이와 유사한 범주 체계를 만들어 12음을 보다 직관적으로 사용할 수 있는 방법을 고안한 것으로, 쇤베르크의 12음 기법과는 구별되는 또 다른 영역의 음악을 추구한 것이라고 할 수 있다. ‘12음 조성’이라는 이름에서 알 수 있듯이, 이 이론에서 조성(Tonality) 개념은 가장 중요한 위치를 차지한다. 기능조성이론에서의 조성 개념을 생각해 보면, 조성은 단순히 음조직 차원에서 범주화되는 것에 그치는 것이 아니라 음악의 형식적 틀에서도 유기적 관계를 맺는다. 그러므로 이 조성 개념을 토대로 만든 12음 조성 이론에서도 음조직과 형식 간의 관계가 중요할 것이다.

작곡가로서 펄은 피아노 작품에 특히 큰 관심을 두었고, 평생에 걸쳐 20개의 피아노 독주곡과 2개의 피아노 협주곡을 작곡하였다. 다양한 장르에 걸친 그의 작품이 총 77곡이라는 점을 감안하면, 피아노 작품이 제법 큰 비중을 차지한다고 볼 수 있다. 펄의 대표작 중 하나인 피아노 독주곡 《6개의 연습곡》(Six Etudes, 1973-1976)은 전체 연주 시간이 총 12분으로 비교적 짧은 길이지만, 그 안에서 높은 밀도의 음악을 구성하였다. 이 작품은 복잡한 리듬 조직의 균형과 수준 높은 연주 테크닉을 요구하는 작품일 뿐만 아니라 오랜 시간 발전시켜온 그의 독창적인 이론이 이 작품 안에 들어있다는 점에서도 연구대상으로서의 중요한 의미를 지닌다.

펄의 작품들은 그가 활동하던 당시부터 현재까지 많은 이들에게 꾸준히 연주되고 있다. 특히 피아노 작품은 러셀 셔먼(Russell Sherman, b.1930), 리처드 구드(Richard Goode, b.1943) 등의 다수의 유명 피아니스트들에 의해 초연되었으며 오케스트라 작품들은 뉴욕 필하모니, 보

7) 박인아, “조지 펄(George Perle)의 작품에 드러난 Twelve-Tone Tonality 연구.” 음악논단 29집 한양대학교 음악연구소(2013), 154

스톤 심포니, 샌프란시스코 심포니가 수차례 연주하는 등 미국 내에서 그 권위를 인정받고 있다. 또한, 펄은 이론가로서 미국 음악 이론계에도 많은 기여를 했다. 신빈악파의 음렬주의에 관한 연구에 주력한 그는 총 6권의 이론서를 출판했는데, 그중 대표적인 저서로는 12음 구성에 대한 연구를 담은 저서 『12음 구성』 (*Twelve-Tone Tonality*)와 신빈악파에 대한 연구를 담은 저서 『음렬 작법과 무조성』 (*Serial Composition and Atonality*)가 있다.

펄의 활동이 미국 음악계에 다각도로 공헌했던 만큼 미국에서는 그에 관한 연구가 자연스레 활발히 이루어졌다. 2008년, 음악이론저널 「Theory and Practice」는 펄의 특집호⁸⁾를 그에게 헌정하며 그 업적을 기린 바 있으며 이외에도 12음 구성에 대한 연구 논문들이 다수 출판되었다.⁹⁾ 하지만 펄에 관한 대부분의 연구는 12음 구성 이론에 초점을 맞추고 있으며, 펄의 피아노 작품에 대해 심도있게 연구한 사례는 많지 않다. 또한, 독립적으로 펄의 피아노 작품에 주목한 연구보다도 펄의 피아노 작품에 관한 연주법, 혹은 20세기 이후 영미권 작곡가들의 작품¹⁰⁾ 등 포괄적 연구의 한 일부로만 다뤄진 경우가 대다수다.

펄의 12음 구성 이론은 조성과 무조성의 공존을 꾀했다는 점에서 무조음악을 연주하는 데 상대적으로 어려움을 느끼는 연주자들에게 도움을 줄 수 있고, 펄의 음악과 이론은 미국의 음악계에 지대한 영향을 끼쳤음에도 불구하고 국내에서는 펄에 대한 연구와 연주가 전무한 실정이다.

8) 2008년 특집호 (vol.33)

9) 대표적으로 Foley Gretchen, "Pitch and interval structures in George Perle's Theory of Twelve-Tone Tonality" Ph.D. Diss., University of Western Ontario(1999), Thomas Patrick Carrabre, "Twelve-tone Tonality and the Music of George Perle", Ph.D. Diss., City University of New York(1993), 이 있다.

10) Myung-Sook Lee, "The Solo Piano Music of George Perle: A Performance Guide", DMA Diss., New York University(1991), Jungwon Moon, "The Etude for Piano in the United States of America in the Second Half of the 20th Century", DMA Diss., Boston University(1999), Fan Cong, "A study of George Perle's Six Etudes for Piano" Ph.D.Diss., Temple University, Pennsylvania(2007)가 있다.

거의 유일한 연구라고 할 수 있는 박인아의 “조지 펄(George Perle)의 작품에 드러난 Twelve-Tone Tonality”는 국내에 알려지지 않았던 12음 조성 이론에 대한 전반적인 소개와 작품 분석을 한 바 있다. 하지만 이 논문은 연주를 위한 해석적 접근보다는 이론적 측면을 중심으로 작품을 분석하고 있다.¹¹⁾ 또한, 2019년 펄자가 펄의 《6개의 에튀드》를 국내 초연하여 그의 작품을 소개한 것¹²⁾을 제외하면 국내에서 펄의 작품이 연주된 공식적인 기록은 아직 없다.

본 연구는 펄의 《6개의 에튀드》를 분석하여 작품을 연주하는 데 도움을 주고자 한다. 이를 위해 펄의 생애 및 작품 경향을 주요 작품과 함께 살펴본 후, 12음 조성 이론에 대해 간략히 소개하겠고, 이후 《6개의 에튀드》의 형식과 연주적 측면을 서술할 것이다. 4장에서는 이 작품에서 드러난 조성음악과의 연관성과 현대적 기법에 대해 살펴볼 것이다.

작품 분석에서는 12음 조성 이론에서 쓰이는 화성과 순환 행렬 등의 세부적 음조직을 모두 밝히기보다는 각 곡의 순환 음정과 프레이즈 구성 방식, 박절 구조를 함께 논의함으로써 연주자들에게 곡의 구조를 이해하는데에 도움을 줄 것을 기대한다.

11) 박인아, “조지 펄(George Perle)의 작품에 드러난 Twelve-Tone Tonality 연구.”, 음악논단 29집, 한양대학교 음악연구소(2013)

12) 2019년 7월1일 금호아트홀 연세에서 김보람이 국내 초연하였다.

II. 조지 펄의 생애와 작품 경향

1. 생애¹³⁾

조지 펄(George Perle, 1915-2009)은 미국 뉴저지 베이온(New Jersey, Bayonne)에서 태어났다. 유대인이었던 그의 부모는 동유럽에서 미국으로 이주한 이민자였으며 아버지는 가옥 도장업자, 어머니는 전업 주부로 음악 분야와는 아무런 관련이 없었다. 펄이 6살이 되었을 즈음, 피아니스트였던 사촌 누나와 비올리스트였던 매형이 펄의 집에 이사를 오면서 고전 음악을 접하게 되었고 사촌 누나가 연주하는 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 《3개의 새로운 연습곡》(*Trois nouvelles etudes, Op. posth*)을 듣고 감명을 받아 피아노를 배우기 시작하였다. 그는 이 에튀드를 듣고 쇼팽의 전통 화성 언어를 이해하였으며 피아노를 배우기 시작할 때부터 음악을 분석하거나 새롭게 곡을 쓰고 싶어하는 등, 어렸을 때부터 작곡가로서의 두각을 보이기 시작했다.¹⁴⁾

자유롭게 작곡법을 습득한 펄은 시카고의 드폴대학교(DePaul University)에 진학하였다. 이 시기에 음악회, 오페라, 발레 등 수많은 공연을 관람했으며 이 경험들은 후에 그가 작곡가로 살아가는 데 큰 영향을 주었다. 1937년 여름, 베르크의 서정 모음곡(*Lyric Suite*, 1926)의 악보를 본 그는 12음 기법에 대해 알게 되었고 이 기법에 큰 관심을 갖게 됐다. 하지만 당시 그의 스승이었던 라비올레테(Wesley LaViolette)는 새롭고 독창적으로 작곡하려는 펄의 음악을 이해하지 못했으며 그가 전통적인 기법으로 작곡하길 원했다.

13) 본 장은 그로브 음악사전과 인터넷 사이트를 참고하여 작성하였다.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21345>[2019년 9월 15일 접속],
<https://www.allmusic.com/artist/george-perle-mn0001439927/biography>[2019년 9월 18일 접속]

14) Myung-Sook Lee, "The Solo Piano Music of George Perle: A Performance Guide" DMA diss., New York University(1991), 13.

필은 시카고 아메리칸 콘서바토리(Chicago's American Conservatory of Music)를 다니던 시기에 12음 기법에 대해 잘 알고 있었던 작곡가 크세넵에게 개인적으로 레슨을 받기도 했으며, 1940년 마침내 자신만의 12음 시스템으로 작곡하기 시작한다. 그는 1948년 뉴욕 시립대(College of the city of New York)에서 시간강사로 재직하며 본격적으로 자신의 이론을 바탕으로 한 다수의 곡을 쓰기 시작한다. 1956년 뉴욕대학교에서 음악학으로 박사학위를 받고 2년 뒤에 캘리포니아로 이사한 필은 캘리포니아 대학(University of California at Davis)에서 교편을 잡았으며 영국 태생의 조각가 바바라 필립스(Barbara Phillips)와 결혼하였다. 1961년 뉴욕으로 다시 돌아온 필은 퀸즈 시립 대학(Queens College of the City University)에서 1985년 은퇴할 때까지 작곡과 교수로 일하게 된다. 그는 음악가로 활동하는 동안 다양한 학교에 초빙교수로 초청되었으며¹⁵⁾ 1966년 국제 알반 베르크 소사이어티(International Alban Berg Society) 회장, 1968년부터 1970년까지는 미국 현대 음악 협회(United State Section of the International Society for Contemporary Music)의 회장을 맡는 등 작곡가 협회 활동도 활발히 하였다. 또한, 필은 탕글우드 여름 음악축제(Tangle wood summer Festival)의 위촉 작곡가로 1967년, 1980년, 1987년, 세 차례 초청되었다.

필은 1985년 교수직에서 은퇴했고 그다음 해인 1986년 《목관 4중주 4번》으로 미국에서 가장 권위 있는 보도·문학·음악상인 풀리처상과 맥아더 펠로우십(MacArthur Fellowship), 그리고 두 차례의 구겐하임 펠로우십(Guggenheim Fellowships)을 수상하였다. 또한, 미국의 대표적인 발레단인 아메리칸 발레 시어터와 함께 공연된 피아노와 실내악 오케스트라를 위한 《세레나데 3번》(*Serenade No.3*, 1983)은 1986년 그래미상을 수상했다.

15) 줄리어드 음악학교(1963), 예일 대학교(1965-6), 남부 캘리포니아 대학교(1965 여름), 버팔로 뉴욕 주립대학교(1971-2), 콜롬비아 대학교(1979,1983), UC 버클리 대학교(1989), 뉴욕대학교(1994)에서 초청 교수직을 맡았다.

미국에서 작곡가로서 영예로운 상들을 수상한 것을 비롯하여 펄은 1989년부터 1989년부터 3년 동안 펄은 샌프란시스코 오케스트라의 상주 작곡가로 활동하였다. 마지막 해인 1991년 2월에는 ‘조지 펄의 주간’ 이 특별히 개최되었다. 이 시기에 리차드 구드가 그의 《피아노 협주곡 1번》을 초연하였고, 그의 신포니에타를 비롯하여 여러 실내악 곡들이 연주되는 등 작곡가로서 전성기를 맞이하였다. 또한, 그의 두 번째 아내인 피아니스트 쉐리 로즈(Shirley Rhoads)는 본인의 실내악 단체와 펄의 작품을 특별히 많이 연주하기도 하였다.

이외에도 뉴욕 필하모닉 150주년을 기념하여 마이클 보리 스킨(Michael Boriskin)이 그의 《피아노 협주곡 2번》(1992)을 연주하였고 이 밖에도 그의 작품들은 보스턴, 시카고, 휴스턴, 필라델피아, 로열 필하모닉, 볼티모어 심포니, 줄리아드 사중주, 클리브랜드 현악 사중주, 데소프 합창단 등 유명 단체에 의해 연주되었고 낙소스, 아르모니아 문디, 뉴월드, 알바니, CRI등의 레이블에서 녹음되었다.

또한 펄은 음악학자 및 이론가로서의 활동도 주목할 만하다. 그는 총 6권의 책을 집필하였는데 첫 번째 저서인 『음렬 작법과 무조성』(*Serial Composition and Atonality*)은 신빈악파의 작품을 소개한 20세기 음악의 이해에 관한 대표적인 저서로, 1991년 6판까지 발행되어 그의 중요한 업적으로 자리매김하였다. 펄의 이론을 담은 저서 『12음 조성』(*Twelve-Tone Tonality*)에서 그는 모든 음이 동등한 가치를 가져야 한다는 쇤베르크의 아이디어를 파기하였고 전통적인 구성과 인지할 수 있는 주제들을 활용하는 방식을 서술하였다.¹⁶⁾ 또, 펄은 베르크(1885-1935)의 작품을 분석한 음악학자로도 널리 알려져 있는데 그의 작품에 관한 책을 두 권이나 출간했을 정도로 베르크의 음악을 중점적으로 연구했다. 관련 저서로는 『알반 베르크의 오페라: 보체크 I, II』(*The Operas of Alban Berg: Wozzeck Volume I, II*), 『베르크의 서정 모음곡의 스타일과 기법』(*Style and Idea in the Lyric Suite of*

16) 펄의 12음 조성 이론에 관해서는 제2장 3절에서 자세히 서술하겠다.

Alban Berg)가 있고, 이외에도 *The Listening Composer*, *The Right Notes: 23 Selected Essays on 20th-Century Music* 등의 저서가 있다.

[표 2-1-1] 펄의 저서 목록

	책제목	연도	출판사	비고
1	Serial Composition and Atonality	1962	Berkeley: University of California Press	6th edition, revised 1991
2	Twelve-Tone Tonality	1977	Berkeley: University of California Press	2 nd edition, revised 1996
3	The Operas of Alban Berg: Wozzeck Volume I	1980	Berkeley: University of California Press	
	The Operas of Alban Berg: Wozzeck Volume II	1985	Berkeley: University of California Press	
4	The Listening Composer	1990	Berkeley: University of California Press	
5	The Right Notes: 23 Selected Essays on 20th-Century Music	1995	Pendragon Press	
6	Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg	1995	Pendragon Press	2nd edition, revised, 2001

2. 작품 경향

필은 20세기 후반을 대표하는 미국의 작곡가로 활발한 작품 활동을 했다. 그는 관현악곡, 관악합주, 대편성의 실내악부터 2중주, 4중주, 5중주, 6중주를 비롯하여 피아노, 현악기, 관악기를 위한 독주곡까지 수많은 악기를 위한 작품들을 폭넓게 작곡하였다. 이외에도 극음악, 예술가곡, 합창곡에 이르는 그의 작품 세계는 거의 음악의 전 분야에 걸쳐있으며, 총 77개의 작품을 남겼다.¹⁷⁾ 특별히 주목할만한 점은 필이 다른 악기보다도 피아노를 위한 작품을 많이 남겼으며 특별히 전통적인 카테고리와의 관련이 있는 피아노곡을 상당히 많이 작곡했다는 것이다.¹⁸⁾ 대표적인 음악 출판사인 쇼트 악보사(Schott Music Corporation), 페터스(C. F. Peters), 피어뮤직 클래식(Peermusic Classical), 프레스(Presser)와 계약하여 작품을 출판했다.

필의 작품 경향은 총 세 개의 시기로 나눌 수 있다. 아래 표는 각 시기별 해당 연도와 주요 작품 및 음악적 특징을 요약한 것이다.¹⁹⁾

[표 2-2-1] 필의 시기별 작품 경향

구분	음악적 특징	주요 작품
1기 (1930년 후반까지)	전통적 음악 양식의 흡수 및 습작 시기: 조성과 무조성의 혼재	《판토마임, 간주곡, 푸가》(1937) 《고전적 모음곡》(1938) 《현악 4중주를 위한 몰토 아다지오》(1938)
2기 (1940년 -1975)	12음 선법 이론	《현악 4중주 제5번》(1960) 《오케스트라를 위한 3개의 악장》(1960) 《첼로 오케스트라를 위한 세레나데 2번》(1968)
3기	12음 조성 이론	《6개의 연습곡》(1976)

17) 필의 작품 경향은 그의 웹사이트 <https://www.georgeperle.net>을 참고하여 작성하였다.

18) Frank Eugene Kirby, *Music for Piano : A Short History*, Portland, Or. : Amadeus Press(2004), 371.

19) 필의 전체 작품은 부록에 첨부하였다.

(1976년 -2000년 대)	《발라드》(1981) 《관악 5중주 제4번》(1984) 《6개의 기념적인 인벤션》(1995) 《피아노 협주곡 1번》(1990)
------------------------	---

제1기는 그의 습작 시기로 드폴 대학교와 대학원 학생 시절에 작곡한 작품이 이에 해당하며 조성과 무조성이 혼재하는 경향을 보인다. 이 시기의 펄은 기존의 후기 낭만 시대 음악 양식들을 습득함과 동시에 당시 미국에서 잘 알려지지 않았던 신빈악과의 12음 기법을 접하게 된다. 음렬 기법의 인지는 펄에게 앞으로 나아갈 자신의 작곡 양식의 방향을 정하는 중요한 역할을 했지만 제1기의 작품 기법에는 거의 영향을 미치지 않았다.²⁰⁾

이 시기의 대표작으로는 피아노 작품인 《판토마임, 간주곡, 푸가》(*Pantomime, Interlude, and Fugue*, 1937)과 《고전적 모음곡》(*Classic Suite*, 1938), 《현악 4중주를 위한 몰토 아다지오》(*Molto Adagio for String Quartet*)(1938)이 있으며 펄은 이 세 작품을 제외하고 이전에 작곡한 곡들을 모두 폐기했다.²¹⁾

제2기는 펄이 대학에서 학생들을 가르치기 시작한 1940년대 부터 그의 저서 『12음 조성이론』이 출판되기 전인 1975년까지가 이에 해당한다. 제2기의 작품들은 ‘12음 선법 이론’을 바탕으로 작곡되었다.²²⁾ 이것은 ‘12음 조성이론’이 확립되기 이전의 이론으로 하나의 행렬을 기초로 작품이 이루어진다. 펄은 이 시기에 자신의 이론을 어느 정도 확립하였으며 이를 바탕으로 다양한 장르의 작곡으로까지 이어갔다. 제1기의 독주곡은 피아노 작품뿐이었지만 점차 바이올린, 첼로, 더블 베이스, 클라리넷, 비올라, 플루트, 바순 등 다른 악기의 독주 작품도 작곡하기 시작한다. 1950년대에 이르러 펄은 루이스빌 대학(*University of*

20) Myung-Sook Lee, “The Solo Piano Music of George Perle: A Performance Guide” DMA diss., New York University(1991), 18.

21) 위의 글, 18

Louisville)의 조교수로 일하게 되었고 이곳의 대학 오케스트라를 위한 작품을 작곡하기를 요청받으면서 대규모의 오케스트라 곡들도 본격적으로 쓰게 된다. 《오케스트라를 위한 3개의 악장》(*Three Movements for Orchestra*, 1960)은 암스테르담 국제 현대음악제(Festival of the International Society for Contemporary Music)에서 시카고 심포니에 의해 연주되었고, 1974년 런던에서 로열 필하모닉 오케스트라와 녹음도 하게 된다. 펠은 나아가 듀엣, 4중주, 5중주, 6중주를 위한 곡들을 비롯하여 큰 규모를 위한 실내악 작품도 작곡하였다. 이 시기의 대표적 작품인 《현악 4중주 제5번》(*String Quartet No. 5*, 1960)은 펠이 초기 12음 선법 이론으로 작곡된 곡들 중 가장 성공적인 곡이라고 생각했던 곡이며 탕글우드 축제에서 초연되었다. 또한, 《챔버 오케스트라를 위한 세레나데 2번》(*Serenade NO. 2*)은 11명의 연주자를 위한 작품으로 컨템포러리 챔버 앙상블(Contemporary Chamber Ensemble)이 연주하여 큰 호평을 받았다.²³⁾

제3기는 1976년부터 2000년대까지이다. 이 시기는 그의 저서 『12음 조성이론』이 출판된 이후로, 자신이 확립한 작곡 이론을 바탕으로 다수의 곡을 자유롭게 작곡하였다. 제2기의 작품에서는 하나의 작품에 하나의 행렬이 사용된 반면, 제3기의 작품에서는 하나의 작품 안에 하나 이상의 행렬이 사용되었다. 기능조성음악에서 어떠한 조에서 다른 조로 전조하는 것처럼 12음 조성 이론에서는 서로 다른 성격을 가진 행렬을 사용함으로써 전조 할 수 있다는 점에서 차이가 있으며 이로써 사용할 수 있는 음의 범주가 넓어졌고, 펠은 더욱 직관적으로 작곡할 수 있게 되었다. 특별히 이 시기에 펠은 관악합주(Concert Band) 장르도 작곡하였으며 리듬 사용에 있어서 재즈의 경향을 보이기도 한다.

제3기의 주요 작품들로는 《관악 5중주 제4번》(*Wind Quintet No. 4*, 1984), 《발라드》(*Ballade*, 1981), 《6개의 기념적인 인벤션》(*Six Celebratory Invention*, 1995), 《피아노 협주곡 1번》(*Concerto*

23) 위의 글, 21.

No.1 for Piano and Orchestra, 1990) 등이 있다.

펠의 대표작이라고 할 수 있는 《목관 5중주 제4번》(*Wind Quintet*, NO. 4)²⁴⁾은 많은 현대 음악가들의 작품을 연주하는 도리안 목관 5중주(Dorian Wind Quintet)에게 헌정되었다. 이 곡은 1986년에 풀리처상을 받았으며 실내악 작품으로는 처음 수상받은 것으로도 그 음악사적 의미가 있다.

《6개의 새로운 연습곡》(*Six New Etudes*, 1984)은 6개의 소제목; Praeludium, Gigue, Papillons, Romance, Variations, Perpetuum mobile을 가진 곡들로 구성되어 있다. 이 소제목에서 알 수 있듯이 펠은 바로크 시대의 양식을 빌려와 작곡하였다. 본문에서 살펴볼 《여섯 개의 연습곡》(*Six New Etudes*, 1976)과는 달리 이 새로운 연습곡에는 각각의 제목이 있고 제목에서 드러나듯 고전적인 양식이 차용되어 있다.

또한, 1980-90년대의 활동 중에서는 세계적으로 유명한 연주자들과의 협업이 두드러진다. 《피아노 발라드》와 《피아노 협주곡 1번》은 피아니스트 리차드 구드를 위해 작곡되었는데 이 중에서도 4악장으로 구성된 《협주곡 1번》 중 1악장은 나머지 3개 악장을 합쳐놓은 것과 같은 길이일 정도로 큰 규모를 자랑하며, 이 곡에서는 모방하는 악구들과 재즈풍의 리듬을 발견할 수 있다.

세계적인 연주자 러셀 셔먼(Russell Sherman, b.1930)에 의해 초연되었던 펠의 《6개의 기념적인 인벤션》(*Six Celebratory Invention*, 1995)은 여섯 명의 음악가 친구들의 생일을 축하하기 위해 작곡된 곡이다. 그 음악가들은 지휘자이자 작곡가였던 번스타인(Leonard Bernstein), 펠의 스승이었던 크세네크, 프랑스 작곡가 뒤티외(Henri Dutilleux), 영국 작곡가 너센(Oliver Knussen), 미국의 작곡가이자 지휘자인 쉘러(Gunther Schuller), 그리고 미국 작곡가이자 이론가인 스위프트(Richard Swift)였다. 이 곡은 탕글우드 음악 축제에서 초연되어 열광적인 호응을 받았다.

24) Invention, Scherzo, Pastorale, Finale의 4개의 악장으로 구성되어 있다.

3. 12음 조성이론

3.1. 12음 조성이론 탄생 배경

1920년 초반에 이르러 쇤베르크의 12음 기법은 유럽을 비롯한 여러 국가의 작곡가들에게 큰 영향을 미치게 되었다. 하지만 음렬이 가진 제한적인 음조직의 사용, 즉 48개의 음렬로 프레이즈를 구성하는 것은 작곡가들이 직관적으로 작곡하기에 어려움을 주었다. 다시 말해 단선율의 악곡에서 기본 음렬이나 이것의 변형된 음렬이 차례로 서술된다면 작곡가가 의도한 음정 구조는 쉽게 드러나겠지만 다수의 층이 복잡하게 얹힌 다성 음악 구조에서 하나 이상의 음렬형이 동시에 출현한다면 작곡가는 애초 의도한 음정 구조를 일관성 있게 유도하기가 쉽지 않을 것이다.²⁵⁾ 따라서 쇤베르크는 제시된 음렬의 음을 임의적으로 삭제, 추가 또는 중복함으로써 예외적으로 조작하기도 했고, 음렬을 분할하여 사용하기도 했다. 베베른은 음을 제한적으로 사용하여 작품의 길이를 극도로 짧게 작곡하였다. 결과적으로 이와 같은 음의 사용에 대한 제약은 이전 시대와 달라지는 형식 구성을 만들게 되었다. 이러한 상황은 많은 사람들이 쇤베르크의 방법론이 음악적이지 않고 수학적 측면만을 가진다고 공격하였고 청중들 또한 조성음악이 가지고 있던 익숙한 기능(T-S-D-T)²⁶⁾의 상실로 인해 음악을 이해하기 어려워졌다.²⁷⁾

따라서 작곡가와 이론가들은 음렬 기법의 발전에 대하여 지속적으로 아이디어를 고안하기 시작했다. 1930년부터 1940년대에는 12음 이론에 대해 많은 저서가 출판되었는데 이 중 미국의 이론가 리처드 스테인 힐은 쇤베르크의 음렬 운용 방식에 대하여 청각적으로 인지하기 어렵다고

25) 박지영, “12음 기법의 또 다른 양상: 12음렬의 분할”, 『음악과 민족』 제38호 (2009), 341.

26) Tonic-Subdominant-Dominant-Tonic 또는 I-IV-V-I로 표기한다.

27) Thomas Street, Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press(2002), 613

비판하면서 12음을 조성 이전의 선법과 같이 조직화하여 음악적 문맥을 형성하는 방법론에 대하여 제시하였다.²⁸⁾ 이와 같은 아이디어를 구체화하기 위해 체코 작곡가 크세넵과 함께 연구하였으며 이후 크세넵의 제자인 조지 펄은 이를 ‘12음 조성 이론’으로 더욱 체계적으로 이론화시켰다.

펠의 12음 조성 기법은 알반 베르크 (Alban Berg, 1885-1935)의 《서정 조곡》(*Lyric Suite*, 1926)을 분석하는 과정에서 탄생하였다. 1937년 22살의 펄은 서정 조곡의 1악장에서 완전 5도 간격으로 순환하는 음렬을 ‘발견’하였고²⁹⁾ 이로부터 순환하는 음정에 의한 음렬 체계를 발전시켜 12음 조성이라는 개념을 확립하게 되었다.

펠의 12음 조성이론은 “음렬의 진화: 12음 선법 체계” (Evolution of the Tone-Row: The Twelve-Tone Modal System, 1941) 논문에서 이론을 확립시켰으며 1969년부터 1972년까지 3년 동안 그의 제자 폴 란스키 (Paul Lansky, b.1944)와 공동작업을 하며 작곡기법의 잠재력을 확장시켰다.

연구 후 추가된 이론들은 그의 저서 『음렬 작품과 무조성 (Serial Composition and Atonality)』의 부록에 실렸으며 이것은 이 책의 세 번째 판이 출판될 때까지 계속되었다. 그의 편집자가 이 부록에 실린 내용들을 한 권의 책으로 출판하자고 제안했고 마침내 1977년 『12음 조성 (Twelve-Tone Tonality)』이 출판되었다.

28) 위의 책, 613-617.

29) 쇤베르크를 비롯한 신빈악파의 음렬 작곡 방식 전반을 순환하는 음렬의 방식으로 이해하고 있던 펄은 이후 크세넵과의 레슨으로부터 이것이 아니라는 것을 알게 되었고 따라서 펄은 이를 바탕으로 자신만의 이론을 만들게 되었다.

3.2. 12음 조성 이론 소개³⁰⁾

12음 조성 이론이란 옥타브 안의 12개의 반음들을 사용하는데 있어 음계, 화음, 조성의 ‘개념’을 빌려와 범주화하는 것이다. 그리고 이를 통해 일정한 범주 안에서 순서에 상관없이 자유롭게 음을 선택하여 작곡할 수 있도록 하는 것이 이 이론의 목표라고 할 수 있다. 12음 조성 이론에서 분류하고 있는 각 범주들은 조성음악에서의 음계(scale) 구분과 같이 음계를 구성하는 음정 간격에 따라 그 특징을 분류하며, 그 음계의 구성음으로 화음을 만들고, 장조(major), 단조(minor)와 같이 조의 성격을 나누는 역할을 한다. 개념 차용과 더불어 조성음악에서 쓰이는 모드(mode), 조(key), 전조(modulation)와 같은 용어 또한 가져왔다. 하지만 12음 조성에서의 각 용어들은 조성음악에서 쓰이는 용어와 같은 개념으로 쓰이는 것이 아니므로 이것을 서로 분리해서 생각해야 할 것이다. 본 절에서는 12음 조성에서 쓰이는 용어들을 구체적으로 설명한 이후 그 범주들이 기능조성음악과 어떤 방식으로 대응될 수 있는지 서술할 것이다.

12음 조성에 대해 설명하기 이전, 무조성 음악에 있어 대칭 구조가 가지는 의미를 잠시 언급하고자 한다. 독일의 음악학자 리만(Hugo Riemann, 1846-1919)에 따르면 음악에서의 대칭 구조란, 두 가지 이상의 동일한 부분들이 서로 상대적인 관계를 맺거나 대응되면서 규칙적으로 반복되거나 회기되는 것을 의미한다.³¹⁾ 이러한 대칭 구조는 무조성 음악에서 하나 또는 하나 이상의 선율이, 또는 악구나 악장이 역행, 전위, 역행 전위의 형태로 나타난다. 이와 같이 대칭 구조는 쇤베르크의

30) 12음 조성 이론에 대한 설명은 Foley Gretchen, “Pitch and interval structures in George Perle's Theory of Twelve-Tone Tonality” Ph.D. Diss, University of Western Ontario(1999)와 박인아, “조지 펄(George Perle)의 작품에 드러난 Twelve-Tone Tonality 연구”, 음악논단 29집, 한양대학교 음악연구소(2013) 153-184을 기초로 하여 작성하였다.

31) 차호성, 『한국음악용어연구소』, <http://web.donga.ac.kr/swcho/Text/18/15.pdf>, 1-8

12음 기법 작품에서 많은 가능성을 제시하는 중요한 기법으로 자리잡게 되었다. 펄의 12음 조성 이론에서도 대칭 구조가 코드 간에, 혹은 음들 간의 관계에서 중요한 역할을 담당할 뿐 아니라 이것은 일관된 12음의 화성 언어로서 12음 음악의 기본 전제로 간주된다고 역설하였다. 또한, 펄은 실제 그의 1939년 이후 대부분의 작품에서 뿐 아니라 1969년 이후의 모든 작품에서 다양한 대칭 구조를 중심으로 이루어진 12음 조성이 기초를 이루고 있음을 밝히고 있다.³²⁾ 이와 같이 무조성 음악에 있어 대칭 구조는 12음 조성의 기초를 이루는 개념이라고 할 수 있다. 이후 설명할 12음 조성을 이루는 요소들, 즉 순환 음정과 그것을 기초로 한 순환 집합과 순환 행렬 그리고 이것들을 범주화 하는 모드, 키, 총관 모드, 총관 키, 조성의 개념들 모두 대칭 구조와 연관이 있다.

12음 조성은 순환 음정(Interval Cycle)을 기초로 하여 만들어진다. 순환 음정이란, 한 종류의 음정으로만 이루어진 음의 나열이다. 예를 들어, 한 옥타브는 12개의 반음으로 구성되어 있으므로 단2도 음정이 순환하는 음계가 존재할 수 있다. 이를 ic1³³⁾이라고 표현한다. 이와 같이 음정 간격을 달리하며 순환하는 음계를 만들어 볼 수 있는데, 대부분의 경우 한 옥타브 안에서 순환하게 되며 열두 개의 음이 모두 들어가는 ic1와 ic5를 제외하고 두 개 이상의 집합이 생기게 된다. 구체적으로 2개의 온음 간격 순환 음정(ic2), 3개의 단3도 간격 순환 음정(ic3), 4개의 장3도 간격 순환 음정(ic4), 6개의 세 온음 간격 순환 음정(ic6)이 존재할 수 있다. 한편, 완전4도 간격으로 음정을 순환시키면(ic5) 12개의 음을 모두 거쳐 다시 원래의 음으로 회귀하게 됨으로 이 또한 순환 음정의 한 종류라고 할 수 있다. 펄은 초기에 그의 음악에서 주로 ic1과 ic5를 기초로 작곡하였으며 이후 점차 다른 음정에 의한 순환 음정으로

32) George Perle, *Reflections: The Right Notes: Twenty-three Selected Essay by George Perle on Twentieth-century Music*, New York: Pendragon Press(1995), 187

33) 여기에서 ic는 interval cycle의 줄임말이며, 뒤에 따라오는 숫자는 반음의 개수를 의미한다.

그 영역을 확대하였다.³⁴⁾

[악보 2-3-1] 순환 음정의 종류

ic2 간격

ic3 간격

ic4 간격

ic6 간격

ic1 간격

ic5 간격

순환 집합(Cyclic set)은 동일한 음정을 재료로 하는 순환 음정이 서로 상승과 하강의 반진행 관계로 한 쌍을 이루는 집합이다. 예를 들어 반음 간격으로 상승 및 하강하는 한 쌍의 순환 음정을 번갈아가며 나열한다면 다음 악보 예시와 같다. 이때, 상승하는 순환 음정을 대문자 P(Prime)라고 나타내고, 전위된 하강하는 순환 음정을 I(Inverted)라고 나타낸다.

34) C=0을 기준으로, C#=1, D=2 ... A#=t B=e으로 치환한다. 여기에서 t는 ten의 약어로 숫자 10을 나타내며, e는 eleven의 약어로 숫자 11을 의미한다.

[악보 2-3-2 순환 음정 P와 I]

순환 음정 P

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 t e 0

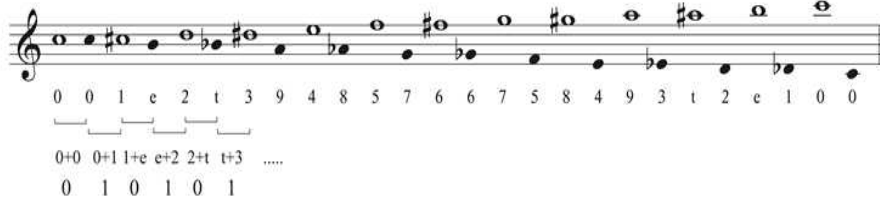
순환 음정 I

0 e t 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

필은 앞서 설명한 순환 집합의 이름을 붙이기 위해 토닉 합계(Tonic Sum)를 사용했다. 토닉 합계란, 한 쌍의 순환 집합에서 인접한 음들의 합이 일정하게 나타나는 것을 말한다. 예를 들어, $p0p1$ 의 순환 집합에서 순차적으로 나열되어있는 음들의 합을 구해보면 $0+0=0$, $0+1=1$, $1+e=0$, $e+2=1$ 로³⁵⁾ 0과 1이 번갈아 나타난다. 이러한 토닉 합계는 대부분 왼쪽과 오른쪽에 홀수와 짝수의 합계가 한 쌍을 이룬다. 이때, 왼쪽의 수가 짝수로 시작하는 경우 p -합계로 나타내고, 홀수로 시작하는 경우는 i -합계로 제시한다. 또한, 한 쌍의 합계가 모두 짝수 또는 홀수일 경우는 p 와 i 를 같이 사용한다. 예를 들어 합계가 2와 4일 경우 앞의 수인 짝수를 따라 p -합계 다음에 i 합계를 제시해 $p2i4$ 로 나타낸다. 또한, 두 토닉 합계 중 오른쪽의 숫자로부터 왼쪽의 숫자를 빼 차이를 구하면 순환 집합에 사용된 순환 음정을 알 수 있다. $p0p1$ 의 순환 집합에서 $1-0=1$ 이므로 이 집합에 사용된 음정은 반음이라는 것을 알 수 있다.

35) 여기에서의 덧셈은 12진법 안에서 이루어진다. 즉, $12=0$ 이 되며, 합해서 12를 초과하는 수는 12를 뺀 나머지 수가 되는 것이다.

[악보 2-3-3] 순환 집합 p0p1



0 0 1 e 2 t 3 9 4 8 5 7 6 6 7 5 8 4 9 3 t 2 e 1 0 0

0+0 0+1 1+e e+2 2+t t+3

0 1 0 1 0 1

펼친 두 개의 순환 집합을 수직적으로 결합하여 순환 행렬을 만들었다. 순환 행렬은 순환 집합 2개가 결합한 것이기 때문에 두 개의 순환 집합을 슬래쉬로 구분하여 표기하며 각 구성 요소의 성질 또한 보존된다. 예를 들어, p0p1과 i3i4의 행렬은 p0p1/i3i4로 표기한다.

[악보 2-3-4] 순환 행렬 p0p1/i3i4

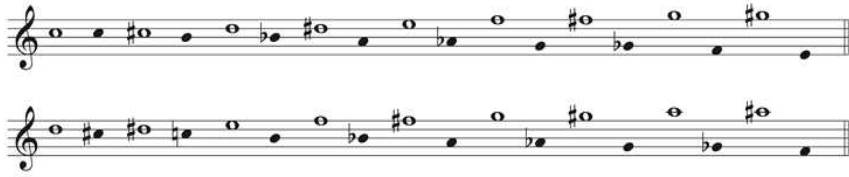


p0p1: 0 0 1 e 2 t 3 9 4 8 5 7 6 6 7 5 8 4
i3i4: 2 1 3 0 4 e 5 t 6 9 7 8 8 7 9 6 t 5

위의 p0p1/i3i4 행렬은 반음으로 구성된 한 쌍의 순환 행렬의 예시이다. 이처럼 동일한 순환 음정을 기초로 형성된 순환 집합들의 경우, 수직적인 음정들의 차이는 숫자들이 번갈아 나타난다. 아래의 예시는 서로 같은 순환 음정을 지닌 한 쌍의 순환 집합 p0p1과 i3i4의 음정 차이를

나타낸 것이다.

[악보 2-3-5] 순환 행렬 p0p1/i3i4의 음정차



p0p1:	0	0	1	e	2	t	3	9	4	8	5	7	6	6	7	5	8	4
i3i4:	2	1	3	0	4	e	5	t	6	9	7	8	8	7	9	6	t	5
음정차:	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

하지만 순환 음정이 서로 다른 순환 집합들의 결합은 수직적으로 동일한 합계를 보이는 행렬을 형성한다. 이것은 수직적으로 서로 다른 차이를 보이지만, 이들의 합은 4와 1로 동일한 합을 번갈아 제시한다.

[표 2-3-1] 수직적으로 동일한 합을 보이는 순환행렬 p0p1/i5i4

p0p1:	0	0	1	e	2	t	3	9	4	8	5	7	6	6	7	5	8	4
i5i4:	4	1	3	2	2	3	1	4	0	5	e	6	t	7	9	8	8	9
합계:	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4	1

하나의 순환 행렬은 대부분 한 음조식으로 사용되며 특정한 크기로 선별된 세부 유닛을 고전적인 의미의 ‘화음’ 과 같이 사용한다. 가장 기본적인 단위는 축 2음군 화음(axis-dyad chord)으로 각 순환 집합의 연

속적인 3개의 음이 수직적으로 결합한 헥사코드(hexachord)로 구성된다. 이 화음은 축 2음군(axis dyad)과 보조 2음군(neighbour dyads)으로 구성되는데 이들은 순환 행렬에서 수직적인 음정의 차를 통하여 구분할 수 있다. 예를 들어, p0p1/i3i4 행렬의 음정차는 2와 1이 번갈아 나타난다, 이때, 음정 차가 1인 부분이 축 2음군이며 음정 차가 2인 양옆의 부분이 보조 2음군에 속한다. 이처럼 두 음의 축 2음군과 네 음의 보조 2음군, 총 6개의 음이 축 2음군 코드이다.

합 4음군(sum tetrachord)은 축 2음군 코드 다음으로 많이 쓰이는 테트라코드(tetrachord)이다. 이것은 두 음의 축 2음군과 두 음의 보조 2음군으로 구성된다.

[악보 2-3-6] 순환 행렬에서의 축 2음군 코드와 4음군 코드



p0p1:	0	0	1	e	2	t	3	9	4	8	5	7	6	6	7	5	8	4
i3i4:	2	1	3	0	4	e	5	t	6	9	7	8	8	7	9	6	t	5
음정차:	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

필은 초기 음악에서 하나의 행렬에서 비롯된 다양한 축 2음군 코드를 사용해 작곡하였으나 점차 서로 다른 행렬들을 다양한 방법으로 연관시키면서 그 영역을 확장하였다. 필은 행렬들의 상호 연관에 있어서도 새로운 개념이나 방법을 모색하는 한편 모드(mode)와 조(key)와 같은 조성음악의 개념들을 수용하여 사용하였다.

필은 순환 행렬을 구성하는 각 순환 집합들의 관계를 모드(mode)와 조(key)로 정의하였다. 모드는 순환 행렬의 차를 구함으로써 두 음렬 간의 거리를 파악할 수 있다. 축 2음군을 구하는 것과 같이 모드도 동일한 순환 음정을 기초로 형성된 순환 행렬의 경우, 차를 구했을 때 동일한 숫자가 나오지만 서로 다른 순환 음정으로 구성된 순환 행렬의 경우, 서로 다른 숫자가 나온다. 예를 들어, p0p1/i3i4 처럼 반음의 순환 음정의 간격으로 구성된 순환 집합은 두 행렬의 차가 9,9로 동일하다. 반면, i3i4i/i3i8처럼 하나의 집합은 반음, 다른 하나의 집합은 완전4도를 기초로 구성된 순환 행렬은 그 차이가 t와 8로 상반된 숫자로 구성된다.

[표 2-3-2] 행렬의 모드

<순환 음정이 같은 경우>	<순환 음정이 다른 경우>
$\begin{array}{r} p0p1 \\ - \quad i3 \ i4 \\ \hline \text{차: } 9, 9 \\ (0+12-3=9, 1+12-4=9) \end{array}$	$\begin{array}{r} i1 \ i4 \\ - \quad i3 \ i8 \\ \hline \text{차: } t, 8 \\ (1+12-3=t, 4+12-8=8) \end{array}$

키(key)는 행렬 안에서 두 개의 음렬 간의 대칭성을 확인할 수 있으며 이것은 행렬의 대각선의 합으로 산출할 수 있다. 예를 들어, p0p1/i3i4i의 행렬에서 키는 (0+4=4, 1+3=4)이다. 또한 이것은 이 행렬의 축 2음군 코드에서 축 2음군의 합과 보조 2음군을 대각선으로 합한 후, 토닉 합계를 구하듯 인접한 음들끼리 더함으로써도 얻을 수 있다. 만약 두 개의 행렬이 같은 키를 갖는다면, 그 행렬들은 서로 대칭관계를 이룬다고 할 수 있다.

[표 2-3-3] 행렬의 키

$ \begin{array}{c} \text{p0p1} \\ \diagdown \quad \diagup \\ + \quad \text{i3} \quad \text{i4} \\ \hline \text{합: } 0+4=4, 1+3=4 \end{array} $	$ \begin{array}{c} \text{p2p3} \\ \diagdown \quad \diagup \\ + \quad \text{i1} \quad \text{i2} \\ \hline \text{합: } 2+2=4, 3+1=4 \end{array} $
--	--

총관 행렬(Synoptic Array)은 총관 모드(Synoptic Mode)와 총관 조(Synoptic Key)로 나눌 수 있다. 총관 모드는 각 행렬의 순환 음정의 차이가 동일할 경우, 총관 조는 순환 음정의 합이 동일할 경우 구할 수 있다. 또한, 순환 음정의 차이에 따라 일곱 개(0~6)의 총관 모드 혹은 총관 조로 분류할 수 있다. 만약, 순환 음정의 합이 6보다 클 경우는 12에서 감하여 6보다 작은 수로 나타낸다.³⁶⁾ 예를 들어 p0p1/i3i4의 행렬에서 순환 음정의 차이는 (1-0=1, 4-3=1) 1로 동일하며 이것은 총관 모드 0으로 나타낼 수 있으며 순환 음정의 합(1+1=2)은 2로 총관 조 2로 즉, 세 번째 조로 구분할 수 있다.

같은 총관 조에 속하는 행렬들은 순환 음정들끼리 대칭 관계를 보인다. 예를 들어 표 5의 순환 음정들을 비교해보면 첫 번째 행렬의 순환 음정(1,1)과 두 번째 행렬의 순환 음정(4,t)은 +3,-3, 첫 번째 행렬의 순환 음정(1,1)과 세 번째 행렬의 순환 음정(5,9)은 +4,-4의 대칭 관계를 보인다.

36) 예를 들어 p4it/i1p5 행렬의 순환 음정은 6과 4이고, 순환 음정의 합은 10으로 12보다 크다. 따라서 이 행렬의 총관 조는 12에서 10을 감하여 2, 즉 세 번째 조로 나타낸다.

[표 2-3-4] 순환 음정의 합이 동일한 총관 조의 예

행렬	순환 음정	순환 음정의 합	총관 조
p0p1/i3i4	1,1	$1+1=2$	2
i5p9/p4i2	4,t	$4+t=2$	2
p0p5/i1it	5,9	$5+9+2$	2

더 나아가 펼은 행렬들을 3개의 조(Tonality)로 구분하였다. 토닉 합계의 합으로 총계를 구하여 그 총계가 0,4,8인 것을 조성 0, 모든 홀수(1,3,5,7,9,e)인 것을 조성 1, 2,6,t인 것을 조성 2로 나타내었다. 예를 들어 p0p1/i3i4의 행렬의 토닉 합계는 각 숫자를 더한 ($0+1+3+4$) 8이며, 이것은 조성 0이라고 할 수 있다.

각 행렬들이 동일한 총관 조에 속한다 하더라도 서로 다른 총계의 값을 가질 수 있으며 같은 총계를 가지는 행렬들은 서로 대칭 관계를 이룬다. 예를 들어 첫 번째 행렬 p0p1/i3i4과 세 번째 행렬 p0p5/i1it의 총관 조는 표1에서 구했듯이 2이지만, 총계는 각각 ($0+1+3+4=8$, $0+5+1+t=4$) 8과 4로 상이하다.

또한, 첫 번째 행렬 p0p1/i3i4과 두 번째 행렬 i5p9/p4i2의 총관 조는 2이고, 총계는 ($0+1+3+4=8$, $5+9+4+2=8$) 8, 8로 동일하며 이들의 조(key)를 구해보면 (4,4)와 (7,1)로 이들은 +3과 -3의 대칭 관계에 있음을 알 수 있다.

[표 2-3-5] 순환 행렬의 조성

행렬	조(Key)	순환음정	순환음정의 합	총관조	총계	조성
p0p1/i3i4	4,4	1,1	1+1=2	2	8(0+1+3+4)	0
i5p9/p4i2	7,1	4,t	4+t=2	2	8(5+9+4+2)	0
p0p5/i1it	t,6	5,9	5+9=2	2	4(0+5+1+t)	0

한편, 12음 조성에서는 조성음악에서 사용했던 ‘전조’의 개념도 차용하였다. 12음 기법의 단조로운 음 나열에서 벗어나 전조를 통하여 곡의 다양성을 추구하였는데 이것은 대체전조(modulation through substitution)와 재해석 전조(modulation through reinterpretation)로 나눌 수 있다.

대체 전조는 조성음악에서 공통음 전조와 유사한 전조로, 축 2음군과 보조 2음군 코드들이 수직적으로 동일한 차나 합을 나타낼 때 이루어진다. 아래 예시는 p0p1/i3i4 행렬에서 다른 행렬로 전조될 때 동일한 음정 차이를 보이는 축 2음군 또는 보조 2음군을 나타낸 것이며 이 축들이 공통음 역할을 하며 전조한다.

[표 2-3-6] 대체 전조 구하는 방법

p0p1	4	8	5	ptpe	2	8	3
i3 i4	6	9	7	i1 i2	4	9	5
	2	e	2		2	e	2
p0p1	4	8	5	p4p5	4	0	5
i3 i4	6	9	7	i7i8	6	1	7
	2	e	2		2	e	2

재해석 전조는 축 2음군 코드의 음들이 재배열되면서 전혀 다른 새로운 행렬로 전조하는 것을 말한다. 이 전조는 서로 무관해 보이는 행렬로의 이동을 가능하게 하며 대체 전조에 비해 전조의 범위가 넓다고 할 수 있다. 아래 예시는 축 2음군 코드의 6음 중 사각형에 속한 음들은 동일하게 나타나지만 제외된 보조 2음군이 서로 바뀌면서 새로운 행렬로 전조하는 것을 보여준다. 또한, 두 음을 제외한 코드의 모든 음들이 재배열되면서 완전히 새로운 행렬로도 전조하는 것을 볼 수 있다.

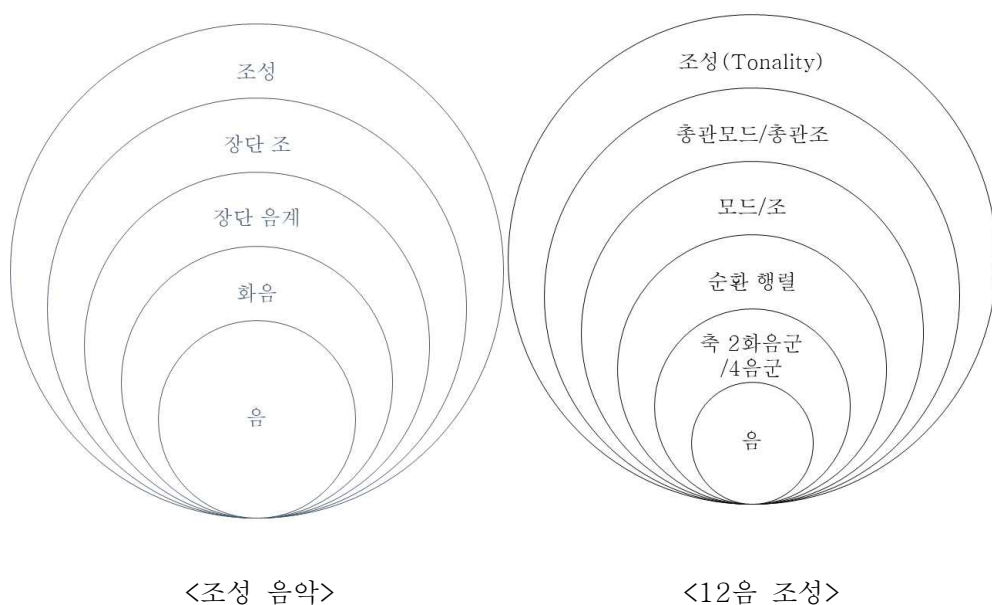
[표 2-3-7] 행렬의 재해석 전조 구하는 방법

p0p1	<div>4 8</div>	5	p0p3	<div>4 8</div>	7
i3 i4	<div>6 9</div>	7	i3 i2	<div>6 9</div>	5
2 e 2 (순환음정 1,1)			2 e t (순환음정 3,e)		

p0p1	<div>4</div>	8	<div>5</div>	iei0	<div>4</div>	0	<div>5</div>
i3 i4	6	9	7	i5i2	9	8	6
2 e 2 (순환음정 1,1)				5 4 1 (순환음정 1,9)			

펠은 쇤베르크의 12음 기법의 음렬을 제약 없이 직관적으로 쓰기 위하여 기능조성체계를 차용하였다. 아래 그림에서 알 수 있듯 12음 조성을 구성하는 요소들의 범주가 기능조성의 범주들과 대응되는 부분이 어느정도 존재한다. 축2화음군과 4음군은 기능조성에서의 3도 구성화음과 같은 역할로써 작품을 구성하는 최소단위라고 할 수 있다. 또한 조성음악에서 장·단조를 구분하는 것처럼 12음 조성에서의 조성(Tonality)도 3개의 조성(0,1,2)으로 구분할 수 있다.

[그림 2-3-1] 조성음악과 12음 조성의 음의 범주

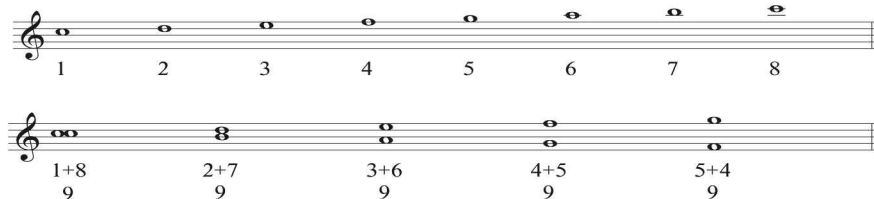


하지만 기능조성음악에서의 음계(Scale)에 해당하는 순환 행렬은 기본적으로 두 개의 순환음정이 하나의 세트를 이룬다는 점에서 기존의 음계의 개념보다 확장되었다고 할 수 있다. 이러한 특징 때문에 모드, 키와 같은 개념들 또한 확장된다. 전통적인 의미에서의 모드는 특정한 음정 간격의 배열을 통하여 분류를 한다. 예를 들어, 도리안 모드는 장-단-

장-장-장-단-장 음정을 가진 음계이다. 여기에서 음정 간격은 인접한 구성음 간의 차이를 통해 구한다. 12음 조성의 경우 순환 행렬을 구성하는 두 개의 순환 음정 간의 차이를 구한 후, 다시 그 결과의 차이를 구하여 이 행렬이 어떠한 모드에 속하는지 분류한다.

같은 맥락으로 키 또한 12음 조성에서 개념이 확장되어 사용된다. 전통적으로 어떠한 조에 속하느냐는 그 음계 혹은 선법의 으뜸음 혹은 중심음을 기준으로 판단하게 된다. 이때 중심음을 중심으로 위아래의 구성음들끼리 합을 구하면 일정한 숫자로 수렴하게 된다. 예를 들어 장음계의 경우, 각 구성음을 으뜸음부터 다음 옥타브의 으뜸까지 1부터 8이라는 숫자를 부여한 후 으뜸음을 중심으로 하여 점점 멀어지는 위 아래의 음끼리 합계를 구하면 9라는 숫자로 수렴하게 된다. 이렇듯 하나의 음계의 합은 중심음을 향한다.

[악보 2-3-7] 일정한 숫자로 합을 이루는 조성 음계



하지만 12음 조성의 경우, 키는 순환 행렬을 구성하는 두 개의 순환 음정 간의 합계를 구한 후 다시 그 결과의 합계를 구한다. 이때 등장하는 두 개의 숫자는 전통적인 으뜸음의 개념에서 확장된, 일종의 중심점과 같은 역할을 하게 된다.

마지막으로 기능조성음악에서 조성이란 으뜸음(Tonic)을 중심으로 한 음정의 배열을 통해 갖게 되는 음계의 성격을 말한다. 하지만 12음 '조성'의 경우, 순환 집합의 토닉 합계 4개를 더한 것으로 우리가 익숙

하게 생각하는 조성음악의 기능 즉, T-S-D-T으로 이어지는 조성의 기능이 포함된 조성이 아니다. 이것은 범주로서의 조성이며 화음을 선택하는데 있어서도 이러한 기능적 맥락이 반영되지 않는다는 점에서 차이가 있다.

결과적으로 기능조성음악에서 이러한 개념들을 차용하여서 범주화시키고 그 범주 안에서 음을 선택하여서 프레이즈, 시간적 요소와 같은 다른 음악적 요소들과 접목시키는 방법을 조성음악과 유사하게 만들 수 있다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있을 것이다.

Ⅲ. 작품의 개괄적 분석

조지 펄의 《여섯 개의 에튀드》는 1973년부터 76년까지 총 4년에 걸쳐 작곡되었고 1976년 10월 29일 보스턴에서 개최된 국제 현대 음악 협회(ISCM: International Society for Contemporary Music)에서 초연되었다.³⁷⁾ 《여섯 개의 에튀드》의 전체 연주 길이는 대략 12분 내외로, 비교적 짧은 연습곡들로 구성되어 있다.

작품의 개괄적 분석에서는 각 연습곡의 형식과 구성 요소, 그리고 그 구성 요소들이 어떻게 변형되어 사용되는지를 자세히 살펴볼 것이다. 《여섯 개의 에튀드》는 짧은 길이 안에서 높은 밀도로 구성된 다양한 전개 양상들을 담고 있다. 이 작품에서 드러나는 짜임새 있는 전개 기법과 프레이즈의 구성 방식은 큰 부분이나 프레이즈 단위가 아닌 ‘마디 단위’로 달라질 정도로 상당히 세밀하게 구성되어 있다. 따라서 이 장에서도 각 연습곡을 마디 단위로 분석하며 그 진행양상을 자세히 살펴보려고 한다.

프랑스어 ‘에튀드’(Etude)를 원어로 삼는 연습곡이라는 장르는 근본적으로 ‘연습’ 및 ‘연구’를 위한 음악이다. 전통적으로 피아노 에튀드는 악기를 다루는 기술, 즉 피아노 연주법을 연마하는 데 도움을 주는 것을 목적으로 작곡되었지만, 20세기 이후 점차 확장된 의미로 쓰이기 시작하며 작곡가가 자신의 작곡 기법을 연마하려는 목적으로 만들어지기도 했다. 조지 펄의 《여섯 개의 에튀드》가 작곡가와 연주자 중 누구의 어떤 기술을 연마하기 위해 작곡된 것인지는 불명확하나, 연주자의 입장에서는 이 두 경우를 모두 고려하여 이 곡에 나타난

37) 《여섯 개의 에튀드》는 피아니스트 로저 쉴드(Roger Shields, 1943-)에게 헌정되었고, 케네디 센터 - 록펠러 재단 국제 콩쿠르(Kennedy Center - Rockefeller Foundation International Competition)에서 미국 작곡가 작품 연주상을 받은 브래드포드 고언(Bradford Gowen, 1946-)에 의해 초연되었다. 고언이 연주한 조지 펄의 《여섯 개의 에튀드》는 1998년 뉴월즈 레코드사에서 발매된 음반 [EXULTATION]에도 수록되었다.

작곡가의 고유한 언어를 알아보고, 연주 기법도 연마할 수 있을 것이다.
이에 본 장에서는 각 연습곡을 분석하여 작품을 상세히 살펴보고, 각
연습곡에서 드러나는 특징적인 연주적 측면에 대해 연구하고자 한다.

1. 에튀드 1번

1.1. 형식 분석

빠른 템포의 16분음표 위주로 구성된 <에튀드 1번>은 총 35마디로 이루어져 있다. 곡은 A, A', A'' 로 나뉘는 세 부분과 두 마디의 짧은 코다로 구성되며, 마치 한 주제가 조를 바꾸어 곡 안에 여러번 등장하는 것처럼 이 곡에서도 A에서 제시된 주제가 A', A'' 에서 서로 다른 음을 기준음 삼아 반복해서 제시된다.

다음의 [표 3-1-1]은 D음으로 시작한 <에튀드 제1번>의 주제가 A' 에서는 장2도 상행한 E음, A'' 에서는 장2도 하행한 C음으로 시작하는 구조를 도표화한 것이다. 코다인 마디 34-35에서도 A에서 제시된 주제가 나타나지만, 이 부분에서는 A에서 제시된 주제의 첫 음이었던 D가 생략된 형태로 반복된다.

[표 3-1-1] 에튀드 1번의 형식

구분	마디	도입음	A와 음정관계 비교
A	1-10	D	-
A'	11-19	E	장2도 ↑
A''	20-33	C	장2도 ↓
Coda	34-35	(D)	-

<에튀드 1번>의 주제는 단 2도와 장 6도를 중심으로 한 순환 음정으로 구성되어 있으며 서로 상반된 두 개의 구성 요소를 중심으로 전개된다. 첫 번째 구성 요소 a는 마디 1의 왼손에 등장하는 수평적으로 펼쳐진 레가토 음형이고, 두 번째 구성 요소 b는 오른손에 나타나는

짧은 음가로 제시되는 수직적인 화음이다. 이 두 요소는 곡 안에서 서로 교차하며 여러 방법으로 변형되어 작품을 전개해나간다.

마디 1에 등장한 각 요소의 원형은 바로 이어지는 마디 2부터 변형 및 확장된 형태로 나타난다. 마디 2에서 양손이 교차하며 하행하는 스타카토 16분음표 음형들은 짧은 음가로 제시되는 화음의 연속 진행이라는 점에서 요소 b의 확장된 형태라고 볼 수 있다. 또한, 마디 2에서 스타카토로 하행하는 음형들의 마지막 약박에는 슬러로 연결된 7도 하행 단음이 등장하는데 이는 뚜렷한 윤곽을 그리며 진행했던 요소 a의 변형인 것으로 파악된다. 여기서 프레이즈를 마무리해주는 변형된 요소 a는 이후에도 프레이즈를 마무리하는 역할을 한다.

[악보 3-1-1] 에튀드 1번 마디 1-2, 구성요소 a,b와 그 변형

한편, 마디 1-2에서는 전반적으로 음고의 상승과 하강을 중심으로 프레이즈가 구성되고 있음을 알 수 있다. 마디 1에서는 요소 a가 계속해서 상·하행하는 움직임을 만들어내며, 마디 2에서는 요소 b를 중심으로 하는 두 개의 짧은 프레이즈가 모두 빠르게 하행한다. 또한, 마디 2의 두 번째 프레이즈는 첫 번째 프레이즈를 장2도 하행하여 동형진행한 것이다.

마디 5부터 마디 10까지는 요소 b가 지배적으로 등장한다. 하지만

마디 5 끝부분과 마디 8에 등장하는 요소 a는 프레이즈를 마무리하는 역할을 한다. 마디 10은 마디 1부터 10까지 이어진 A 부분의 종지와도 같은 부분으로, 여덟 개의 16분음표로 구성되어 있다. 여기서 오른손의 첫 네 음은 F⁴부터 반음계로 상승하는 반면, 왼손은 A^{b3}로 시작하여 단3도 음정 간격으로 하행하여 서로 반진행을 만들어낸다. 두 번째 박자에서 양손은 각각 A4와 G^{#2}(A^b)에 도달해 반음 차이로 어긋나는 음을 연주하지만 이후 오른손이 점차 하강하며 마디 10의 마지막 음에서는 양손이 A^b 옥타브를 연주하게 된다.

[악보 3-1-2] 에튀드 1번, 마디 3-12

3

f subito

dim.

pp

요소 a

6

sempre stacc.

지배적인 요소 b

8

f subito 요소 a

dim.

지배적인 요소 b

10

pp

(R.H.)

마디 10의 또 다른 특징은 요소 b의 변형으로 A 부분을 중지했다는 점이다. A 부분에서는 주로 요소 b가 전개 기능을 담당했고 요소 a가 중지적 역할을 했지만, 여기서 요소 b로 중지하는 것은 앞과 달리 갑작스럽게 전개가 멈추는 듯한 효과를 낸다. 마디 10에 등장하는 4분 쉼표 또한 연속적인 16분음표의 전개가 멈춘다는 것을 한층 더 부각시킨다.

마디 11부터 마디 19까지 이어지는 A' 부분은 대체로 A 부분과 유사하지만 프레이즈 구성면에서 차이를 보인다. A' 부분의 도입부인 마디 11-13은 마디 1-2를 장2도 상행한 것으로 A 부분의 재현에 가깝다고 볼 수 있다. 그러나 마디 13 네 번째 박자에 등장하는 G음 옥타브부터 달라지기 시작한다. A 부분에서 이곳은 요소 a를 수비토 포르테로 연주하는 부분이었지만 A' 부분에서는 요소 b가 포르테로 제시되며, 이후에도 요소 b가 상승하는 진행으로 구성된다. 특히 마디 15-16의 프레이즈는 모두 요소 b가 상승하는 진행으로만 이루어지며, 점차 디미누엔도되며 공중으로 사라지듯이 프레이즈를 마친다.

[악보 3-1-3] 에튀드 1번, 마디 10-17, A' 부분

A' 부분

이곳부터 A부분과는 다르게 요소 b로 진행됨

마디 20부터 시작되는 A" 부분 역시 A 부분과 상당히 유사하다. 마디 20-22는 마디 1-2를 장 2도 아래로 내려 C음부터 시작하는 진행으로 제시했다. 하지만 마디 2에서의 진행과는 달리 마디 21과 마디 22의 끝부분에는 쉼표가 추가되어 있다. 즉, A 부분에서는 두 개의 프레이즈가 한 마디에 압축적으로 제시되어 있었다면, A" 부분에서는 이 두 프레이즈를 각각 한 마디 단위로 펼쳐서 진행함으로써 곡의 진행을 두배로 연장시킨 것으로 보인다. 마디 23-24는 마디 3-4의 진행을 단 2도 아래로 내려서 제시한 것으로, 해당 부분도 A 부분과 A" 부분이 거의 동일한 방식으로 전개된다고 할 수 있다.

[악보 3-1-4] 에튀드 1번, 마디 20-26, A" 부분

A" 부분

20 a tempo (♩ = 120)

(pp)

마디 3-4가 단2도
하행하여 제시

f subito

전위/역행

25

pp subito

A" 부분에서는 펄의 특징적인 작곡 방식이 두드러진다. 마디 25는 총 아홉 개의 화음으로 이루어져 있으며, 마지막 박자에 위치한 16분음표(F[#]과 D)를 제외하면 첫 박자부터 순서대로 네 개씩의 두 그룹 B^b부터 E^b, E^b부터 A^b의 화음들이 단 2도 전위된 형태로 역행되어 전개된다. 또한, 마디 25의 마지막 단 6도 화음부터 마디 26까지는 마디 7 두 번째 단6도 화음부터 전위된 것이다.

[악보 3-1-5] 에튀드 1번, 마디 6-7, 마디 25-26



마디 27-32에서는 16분음표와 쉼표로 이루어진 요소 b가 점진적으로 상행하는 식으로 구성된다. 화음이 세 개씩 묶여서 진행되는 이 부분에서 오른손으로 두 화음을 먼저하고 이후 왼손으로 한 화음을 연주하는 것이 기본 단위였지만, 마디 29에 등장하는 저음부 E음은 앞선 패턴으로부터 잠시 이탈하는 모습을 보이며 오른손과 왼손의 간격을 넓혀간다. 이후 마디 32에 이르러서는 앞선 16분음표의 연속 진행과 달리 세 개의 16분음표가 쉼표 사이사이에 연주된다. 이 부분은 갑작스럽게 수평적 밀도를 낮추며 점진적으로 하행함으로써 A" 부분을 마무리하는 종지적 기능을 한다.

종합적으로 봤을 때 A와 A' , A" 부분을 마무리하는 종지 부분에서는 모두 요소 b와 그 변형이 사용되고 있다. 본래 짧은 프레이즈 안에서 종지적 요소를 담당했던 요소 a 대신 요소 b로 부분을 마무리함으로써 갑작스럽게 멈추는 듯한 느낌과 불완전한 종지감을 더욱 부각시킨다고 볼 수 있다.

[악보 3-1-6] 에튀드 1번 마디 27-33, 점진적으로 상승하는 음형



마디 34-35로 구성된 코다는 마디 1-2를 거의 그대로 재현하지만 생략된 음과 추가된 음이 있다. 마디 34의 왼손은 마디 1 부분에 해당하지만 앞과 달리 D음과 A음이 생략되었는데, 이 두음은 A"의 끝부분인 마디 32의 왼손 마지막 화음의 구성음이다. 이러한 맥락을 고려했을 때 코다에서 이 두 음을 생략한 것은 앞에서 제시된 D와 A음을 반복하지 않고 비워둠으로써 A" 부분과 코다를 연결하기 위한 시도였던 것으로 추측된다. 또한, 마디 35의 왼손에는 F#, A^b음이, 오른손의 부분에는 G음 옥타브 진행이 추가되었다. 여기서 마지막 G음 옥타브 진행은 앞서 큰 부분이 아닌 개별 프레이즈들을 마무리하던 a 요소의 변형으로, 곡 전체의 종지를 맡고 있다.

[악보 3-1-7] 에튀드 1번, 마디 34-35, 코다



1.2. 연주적 측면 연구

<에튀드 1번>은 빠른 템포의 16분음표로만 구성되어 있다. 이 곡의 대부분을 구성하는 b 요소는 모두 스타카토로 되어있으며 음고의 진행 방향에 따라 많은 부분을 양손을 교차하며 연주해야 한다. b 요소의 악상은 전체적으로 피아니시모 또는 피아니시시모로 지시되어 있어 극도로 작은 다이내믹 안에서 스타카토 음형을 양손 교차로 연주하는 것은 피아니스트들에게 많은 어려움을 준다.

또한, 구성 요소 b와 대조적으로 구성 요소 a는 레가토로 연주하게 되어있어, a와 b는 상반된 성격을 나타내는 음색의 대비를 표현하는 것이 중요하다. 하나의 프레이즈 안에 두 가지의 요소들이 함께 있는 경우 역시 그 음색의 변화를 느끼며 연주해야 할 것이다.

이 작품에서는 수비토 피아니시모 또는 수비토 포르티시모 악상이 빈번하게 나타난다. 이 지시어 전에 쉼표가 있어서 갑작스러운 변화를 준비할 시간이 있는 경우도 있지만, 쉼표 없이 바로 악상이 변하는 경우도 있다. 갑작스러운 악상의 변화는 필연적으로 변화를 준비할 시간이 필요하므로 악보에는 존재하지 않는 적절한 타이밍을 연주자의 호흡을 사용하여 곡의 긴장감을 유지하면서 빠른 전환을 해야 한다.

특별히, 마디 25에서 16분의 3박자의 시작인 장3도(A^b과 C)와 A 옥타브를 칠 때³⁸⁾, 이 두 화음 간의 거리가 많이 떨어져 있기 때문에 A 옥타브를 치기까지 물리적 시간이 필요하다. 또한, 음고가 갑작스럽게 낮아졌기 때문에 A 옥타브는 앞의 장3화음보다 작게 시작하는 것이 자연스럽게 들릴 것이다. 하지만 앞서 분석한 것과 같이 이 마디는 마지막 박자를 제외한 16분음표들이 4개씩 묶였을 때 서로 전위관계를 이루기 때문에 A 옥타브까지 크게 연주하고 마지막 박자에서부터 수비토 피아노로 연주하는 것이 작곡가의 의도로 파악된다. 그렇기 때문에 기술적으로는 어렵지만 악보에 지시되어 있는 것처럼 수비토

38) [악보 3-1-5] p.39를 참고.

피아노를 가장 마지막 박자에 있는 16분음표에 적용하는 것을 제안한다.

전반적으로 <에튀드 1번>은 한 요소의 진행이 쉼표로 갑작스럽게 중지되어 긴장감을 만들어내고 다시 다른 요소로 시작되곤 한다. 이때의 쉼표는 프레이즈를 나누는 경계가 될 뿐만 아니라 긴장감을 유발하는 역할을 한다. 연속적인 16분음표 진행의 흐름 안에서 구조적인 쉼표의 역할이 중요하다.

마지막으로, 연주자는 무조적 화음을 익히고 암보하는데 다소 시간이 걸릴 수 있다. 조성음악에서 같은 주제를 다른 조로 전조하여 반복하는 것처럼 이 작품은 A, A', A'' 에서 각각 D, E, C로 시작하여 반복되는 구조를 가진다. 이러한 음재료의 구조는 조성음악의 전개와 유사하다고 볼 수 있으며 청각적으로 구조를 인지한 후 연주할 때 거시구조의 표현을 명확하게 할 수 있을 뿐 아니라, 섬세한 음악적 대비의 표현도 가능할 것이다.

2. 에튀드 2번

2.1. 형식 분석

총 70마디로 이루어진 <에튀드 2번>은 A와 B, 경과구, 그리고 A' 까지 네 개의 부분으로 나뉘며, 각 부분은 서로 다른 원리에 기반해 구성되어 있다. A 부분은 프레이즈들의 역행과 반복, B 부분은 수미상관 구조, A' 부분은 A와 유사하지만 보다 추상화된 요소들로 구성되고 역행으로 작곡되어 있다. 아래의 [표 3-2-1]은 각 부분과 템포 변화를 나타낸 것이다.

[표 3-2-1] 에튀드 2번의 형식

구분	마디	템포
A	1-23	$\text{♩} = 52 - \text{♩} = 104$
B	24-40.1	$\text{♩} = 104 - \text{♩} = 130$
경과구	40.2-46	$\text{♩} = 130$
A'	47-70	$\text{♩} = 104$

<에튀드 2번>의 주제는 단 3도와 장 2도를 중심으로 한 순환 음정으로 구성되어 있으며 이 작품을 구성하는 요소는 총 네 가지 음형이다. 첫 번째 요소 a는 3도 음정과 단음이 도약 및 순차진행으로 교차되는 레가토 악구로, 마디 1의 오른손 부분에 처음 등장한다. 두 번째 요소 b는 점 16분음표의 도약 진행으로 마디 1의 왼손 부분에 제시된다. 세 번째 요소 c는 점 4분음표로 길게 이어지는 음으로 마디 2의 왼손에 쓰였으며, 네 번째 요소 d는 마디 14의 오른손에서 제시되는 장식적인 음형이다.

<에튀드 2번> 또한 <에튀드 1번>과 마찬가지로 구성 요소들의 변형과 혼합을 통해 작품 전체가 마디 단위로 촘촘히 구성된다. 그러나 <에튀드 2번>에서 이 요소들은 작품의 각 부분별로 나타나는 복잡한 구조와도 밀접한 관련성을 보인다. 따라서 이 장에서는 <에튀드 2번>의 각 부분에서 나타나는 전체적인 구성방식과 부분별 차이점을 토대로 작품을 분석해볼 것이다.

[악보 3-2-1] 에튀드 2번, 마디 1-4, 14, 요소 a, b, c, d



<에튀드 2번>은 구조적 측면에서 대칭 관계를 보인다. A 부분 프레이즈 1인 마디 1-6과 프레이즈 3인 마디 11-15 에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 마디 1 오른손의 a 요소는 마디 15 오른손에 위치하고, 마디 1의 요소 b는 역시 마디 15의 왼손에서 볼 수 있다. 마디 2의 요소 c는 마디 14의 장식음 뒤에 나오는 점 4분음표로 나타난다. 마디 3의 b' 요소는 마디 14의 왼손에서 제시된다. 또한, 마디 4-5의 세 마디에 걸쳐있는 종지적 삼입구 또한 마디 11-13에서 유사한 악구를 찾을 수 있다. 즉, 프레이즈 1에서 제시된 요소 a, b, c, d는 프레이즈 3에서 역행된 순서로 나타남을 볼 수 있다.

[악보 3-2-2] 에튀드 2번, 마디 1-6, 마디 11-15 역행 구조

첫 번째 프레이즈

세 번째 프레이즈

구조적 관점에서 봤을 때 A 부분에서는 이러한 대칭성이 나타나지만, 마디 단위로 보다 자세히 살펴봤을 때는 프레이즈 간에 세부 진행의 유사점과 차이점이 선명히 드러난다. 먼저 마디 1 프레이즈 1과 마디 7 프레이즈 2의 진행은 서로 유사하지만 다음의 세 부분에서 차이점을 보인다.

첫째, 마디 1-6으로 구성된 프레이즈 1은 전체적으로 상승하는 음형인 반면, 마디 7-10으로 구성된 프레이즈 2는 하강하는 음형이다. 둘째, 마디 1-6의 음들은 인접한 음들로 진행되지만, 마디 7-10은 도약이 있는 음들로 진행한다. 예를 들어, 마디 1의 첫 번째 화음 중 B^b4 와 두 번째 박자의 A^4 , 세 번째 박자의 E^5 와 네 번째 박자의 F^5 , 다섯 번째 박자의 F^4 와 여섯 번째 박자의 E^4 는 모두 반음 간격으로 제시된다. 반면, 프레이즈 2 마디 7에서는 위 성부와 아래 성부가 분리되어 옥타브 이상의 차이로 진행되는 것을 볼 수 있다. 셋째, 마디 7-10은 마디 1-6의 요소들이 연장되고 반복되어 제시된다. 마디 1은 마디 7-8로 연

장되었고, 마디 2는 마디 9-10으로 연장되어 제시된다.

[악보 3-2-3] 에튀드 2번, 마디 1-10

이어지는 마디 16에서는 박절적 일치가 나타난다. 도입부터 직전 마디인 마디 15까지는 오른손과 왼손의 리듬이 3:2 비율로 배치되며 박절적 어긋남을 형성해왔지만, 마디 16에 이르러서는 2:2 비율로 배치되어 왼손과 오른손이 같은 비율로 들어맞는 리듬 구조가 만들어진다. 아래의 악보에서 살펴볼 수 있듯 마디 20에서도 마디 16과 유사한 형태로 프레이즈가 형성된 뒤 다시 박자가 3박 계열로 바뀌고, 이후 두 마디 동안 유사 음형으로 구성된 프레이즈가 반복되며 중지감이 형성된다.

[악보 3-2-4] 에튀드 2번, 마디 16-23



B 부분은 마치 수미상관 구조처럼 시작 부분과 마지막 부분이 유사한 프레이즈로 구성되어 있다. B 부분은 전개되는 방식에 있어 앞서 제시된 악구들과 달리 확연하게 구분되는데, 그 이유는 다음의 두 방식에서 기인한다. 첫째, A 부분에서는 프레이즈가 마무리 될 때마다 쉼표가 제시되어 중단됨을 느낄 수 있었지만, B 부분부터는 비교적 멈춤 없이 진행된다. 둘째, B 부분은 A 부분과는 달리 4/4박자 안에서 A 부분보다 훨씬 느린 음가로 시작하여 새로운 분위기를 자아낸다.

B 부분에서는 3도 음정이 두드러지게 많이 나타난다. 일례로 마디 27-28의 오른손은 6도와 3도 화음만으로 구성되었다. 마디 31-34의 양손에 의한 수직 화음을 살펴보면 오른손은 3도, 왼손은 단6도로 이루어져 있다. 마디 35부터는 화음들이 두 개씩 묶여 쌍을 이루며 진행되는 화음에서 수직적으로는 3도, 6도 진행이 지배적이나 선율적으로는 모든 성부에서 반음 관계의 진행이 두드러진다.

[악보 3-2-5] 에튀드 2번, 마디 24-38

24

28

31

34

반음 관계의 진행

B 부분 이후에는 마디 40-46의 짧은 연결구가 이어진다. 이 부분이 A' 부분이 아닌 연결구라고 분석한 근거는 다음과 같다. B 부분은 앞서 분석한 것과 같이 수미상관 구조로 이루어져있기 때문에 마디 40의 두 번째 박자 이후부터는 새로운 부분으로 구분되어야 하지만 A 부분 마디 20의 재현인 A' 부분이 마디 47에서 시작된다. 따라서 이 중간에 삽입된 프레이즈 마디 40-46은 짧은 연결구라고 분석할 수 있다. 또한, 마디 44 왼손의 마지막 박자부터 마디 46까지 등장하는 G¹의 페달 포인트는 마디 47의 G¹까지 이어지므로 이 프레이즈는 연결구라고 생각해야 할 것이다.

[악보 3-2-6] 에튀드 2번, 마디 39-44, 연결구

연결구

39

44

Tempo I

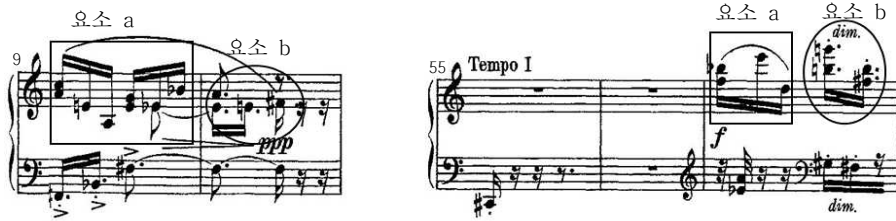
페달포인트

A' 부분은 A 부분의 프레이즈 4 중 마디 20-23을 반복하는 것으로 시작된다. 두 부분 모두 도입음은 같지만, 프레이즈가 진행됨에 따라 몇 개의 음이 변화되고 결국 A에서 보지 못했던 음인 마디 53의 C^{#2}로 변형되며 프레이즈가 마무리된다.³⁹⁾

마디 53에서 프레이즈가 마무리된 후에 이어지는 리듬이나 텍스처는 A 부분의 요소들을 연상케 하지만, 앞과 완전히 일치하는 부분을 찾기는 어렵다. 각 요소들은 변형된 형태로 등장하며 대체로 파편화, 추상화되는 경향을 보인다. 아래의 마디 55-56의 리듬과 텍스처 구성을 살펴보면 각 요소들이 파편화되는 방식으로 변형되어있음을 볼 수 있다. 마디 55 오른손의 첫 번째 묶음은 요소 a, 두 번째 묶음은 요소 b로 분석할 수 있다. 이 요소들은 리듬의 차원에서 A 부분의 마디 9-10과 유사하지만, 음정이나 음의 움직임이 서로 상이하므로 정확히 일치한다고 볼 수는 없을 것이다.

39) [악보 3-2-4] p.47을 참고.

[악보 3-2-7] 에튀드 2번, 마디 9-10, 마디 55-56 비교



마지막 마디인 마디 70의 D^1 은 이 곡의 첫 음인 C^3 로부터 장 2도 상행한 음정이다. 앞선 변화들로 보아 A'의 요소들은 기본적으로 A부분의 요소들로부터 출발했으나 점차 서서히 변화했고, 결국 A와 완전히 다르게 끝나며 다른 목적지점에 도달했다고 할 수 있다.

A'부분의 또 다른 특징은 A부분의 역행 구조로 작곡되었다는 것이다. 마디 47-50은 마디 20-23, 마디 51-54는 마디 16-19로 구조 자체는 동일하지만 약간의 음정 변화를 통해 재현된다. 또한, 마디 60의 즉흥적 음들은 마디 14, 마디 62-63의 긴 음가는 마디 11-13과 유사하다. 즉 A에서 제시된 프레이즈의 순서가 A'에서 역행되어 제시된다. 이 부분처럼 역행으로 재현되는 경우에는 완벽하게 같은 음형으로 반복되지 않고, 음형의 형태만 유사하게 나타나는 것을 볼 수 있다.

[악보 3-2-8] 에튀드 2번, 마디 1-23, 44-70

역행 부분

1 $\text{♩} = 52$
pp
ppp
una corda
cantando
p
pp
tre corde
mp
pp
una possibile
p
pp
ppp
dim.
ppp
pp
ppp
dim.
ppp

44 $\text{♩} = 104$
dim.
pp
ppp
dim.
rit.
ppp
p
dim.
ppp
53 *Tempo I*
dim.
f
mp
dim.
3
60
f
mf
65
mp
p
dim.
ppp
 함축적 변형

2.2. 연주적 측면 연구

<에튀드 2번>에서는 3:2의 교차 리듬에서 2:2로 바뀌는 리듬 패턴의 인지와 박절적 전조⁴⁰⁾ 등의 템포 변화를 연습하는 것이 가장 중요하다. 연주자는 기존의 기준 박이 변하기 전의 음가와 변한 후의 음가를 정확하게 구분하고 두 개의 음가 중에서 어떤 음가를 기준으로 삼을 것인지 결정함으로써 자연스럽게 유연하게 박자를 조절할 것이다.

또한, 이 작품에서는 네 가지 구성 요소 a b, c, d들이 선명하게 들릴 수 있도록 각각의 성격과 음색의 차이를 만들어 연주해야 한다. 그 이유는 음악의 전개와 변화가 주로 구성 요소 전개와 함께 이루어지기 때문이다. 따라서 서로 밀접하게 엮여서 전개되는 네 개의 구성 요소들의 서로 다른 성격이 잘 드러나야 할 것이다.

한편 이 곡에서 발견되는 예외적 특징은 즉흥적인 음들이 쓰였다는 것이다. 앞서 분석한 것과 같이 이 작품은 철저한 계산을 필요로 하는 역행 기법과 대칭성에 기반하는 곡이지만, 마디 3, 마디 14, 마디 26, 마디 60에서 즉흥적인 음들이 등장한다.⁴¹⁾ 전체적인 작품의 구성 원리와 상당히 대비되는 부분인 만큼 연주자는 계획적으로 쓰인 음가들은 차갑고 정제된 음색으로 연주하고, 즉흥적 부분은 이와 달리 보다 자유롭게 연주해야 할 것이다.

<에튀드 2번>의 진행양상이 ‘구성 요소’ 단위로 촘촘히 이루어짐에도 불구하고, 이 작품을 연주할 때에는 거시적 관점이 요구된다. 앞서 분석한 것과 같이, A 부분과 B 부분을 나누는 기점은 이 곡의 성격을 바꾸는 전환점이 되며, A' 부분은 A 부분과 대칭 구조를 이룬다. 또한, A' 부분에서는 A의 요소들이 파편화되어 변형되는 과정을 거치게 되며, 나아가 마지막 부분에서는 시작음과 다른 음으로 종지하게 된다. 따라서 거시적 관점에서 이러한 일련의 전개 양상을 잘 고려한다면, 하나의 유

40) ‘박절적 전조’에 관해서는 4장 ‘현대적 기법’의 ‘시간적 요소’ p.127에서 구체적인 예시와 함께 서술할 것이다.

41) [악보 3-2-5] p.48과 [악보 3-2-8] p.51을 참고.

기적인 내러티브를 구성할 수 있을 것이다.

3. 에튀드 3번

3.1. 형식 분석

<에튀드 3번>은 ABA' 로 구분할 수 있으며, A' 는 A와 같은 E음으로 시작한다. 이것은 《6개의 에튀드》 중 유일하게 재현부에서 도입부와 같은 음으로 시작하는 곡으로 조성음악의 구성 방식과 가장 유사한 작품이라고 할 수 있다.

[표 3-3-1] 에튀드 3번의 형식

구분	마디	도입음
A	1-36	E
B	37-65	D
A'	66-91	E

이 곡의 주제는 장 2도와 단 3도를 중심으로 한 순환 음정으로 구성되어 있으며 이 작품은 두 가지 요소로 구성된다. 첫 번째 요소 a는 동일 음을 반복한 후 도약하는 음형이며, 두 번째 요소 b는 반음으로 행하는 두 화음의 음형이다. 이 요소들은 각각 변형과 혼합을 통해 작품 전체를 구성한다. 예를 들어, 마디 3 오른손 진행은 요소 a 사이에 슬러로 묶인 긴 음형이 삽입된 것으로 이것은 연장된 요소 a, 즉 a' 라고 볼 수 있다. 또한, 왼손에서 제시된 단 6도 음정은 요소 b를 단순화한 것으로 b' 라고 할 수 있다. 이렇듯 요소 a와 b는 연장되거나 단순화되는 등 곡 전체에서 다양한 방식으로 변형 및 혼합된다.

[악보 3-3-1] 에튀드 3번, 마디 1-2, 요소 a, b



<에튀드 3번>의 전반적인 특징 중 하나로는 프레이즈 안에서의 유연한 박자 운용을 꼽을 수 있다. 예를 들어, 마디 1은 2분음표 단위의 두 개의 그룹, 마디 2는 4분음표 3개 단위로 전개되지만, 마디 3에서는 갑작스러운 점 16분음표의 등장으로 곡이 느려진 것 같은 효과를 준다. 이러한 음가의 조정은 주로 프레이즈 마지막 부분에 쓰이며 이러한 박자 운용을 통해 중지감이 더욱 강화된다.

프레이즈 내의 전위 또한 이 곡의 두드러진 특징이다. 마디 1에서 오른손에 나왔던 요소 a가 마디 3의 왼손에서 나오며, 마디 1에서 왼손에서 나왔던 요소 b는 마디 3에서는 오른손에서 제시된다. 이와 같은 기법은 곡의 전반에 걸쳐 거의 모든 프레이즈 내에서 지속적으로 나타난다.

이 곡의 주제는 G음을 중심으로 한다. 아래 악보에서 볼 수 있듯이 마디 1-2 오른손에서 등장한 G4는 마디 2 왼손으로 연결되며 마디 4에서도 베이스에 G²가 쓰였다. 이렇듯 G음은 프레이즈 내에서 계속 등장한다. 이어지는 분석에서는 <에튀드 3번>에 쓰인 구성음과 음조직, 프레이즈의 구성 방식 등을 마디별로 상세히 살펴보겠다.

[악보 3-3-2] 에튀드 3번, 마디 1-4, 프레이즈의 구성

먼저 마디 1의 프레이즈 1은 마디 5의 프레이즈 2와 거의 유사해 보인다. 그러나 도입부의 이 두 프레이즈는 리듬과 음의 진행 방향만 일치하고 서로 다른 음정 구조를 갖는다. 마디 1에서는 $F^{\sharp 3}-F^{\flat 3}$ 로 진행되었던 음정이 마디 5에서는 $F^{\sharp 3}-F^3$ 으로 뒤바뀌었고, 마디 1의 테너성부의 $D-D^b$ 로 진행되었던 음은 마디 5에서 E^b-C 로 각각 반음 상승하고($D-E^b$) 하강한다(D^b-C). 마디 1 두 번째 그룹의 왼손 단6도 음정은 마디 5의 두 번째 그룹의 역시 단 6도 음정으로 반음 상승했으며, 뒤이어 나오는 화음은 베이스는 A^b 로 유지되었으며, 테너는 장2도 하강했다 ($F-E^b$).⁴²⁾

[악보 3-3-3] 에튀드 3번, 마디 1, 마디 5 비교

42) 이 음정들을 자세히 살펴보아야 하는 이유는 4장에서 다룰 주제의 반복이 이러한 음정들로부터 비롯되는 형식 구조와 밀접하게 연관되어 있기 때문이다.

마디 9까지가 주제 음형을 제시하는 부분이라면, 마디 10부터는 본격적으로 주제 전개가 시작되는 부분으로 볼 수 있다. 오른손의 16분음표의 연타음과 도약으로 시작됐던 이 곡의 진행은 마디 11의 세 번째 박자부터 마디 12의 첫 박자까지 16분음표 5개의 연결 부분을 지나며 자연스럽게 오른손과 왼손이 교차하며, 왼손이 연타음과 도약 진행을 하는 것으로 바뀐다. 또한, 왼손에서 제시되었던 요소 b의 화음은 마디 12에서 오른손에서 리듬 없이 네 음의 화음으로 압축되어 b'로 변형된다. 이 압축된 화음이 여섯 번에 걸쳐 점진적으로 상승한 후 요소 b는 사라지며, 역행된 형태의 요소 a가 다시 등장한다.

[악보 3-3-4] 에튀드 3번, 마디 11-15

양손의 위치가 자연스럽게 뒤바뀜

요소 b' 요소 a 역행

마디 10-23의 전개 방식은 크게 셋으로 구분할 수 있다. 앞선 전개 방식과 같지만 보다 조각난 형태로 전개되는 부분을 ①, 오른손과 왼손이 교차하여 전개되는 부분을 ②, 동음이 반복되며 일종의 삽입구 역할을 하는 부분을 ③이라고 분석하겠다. 이러한 전개 방식에 따라 이 부분을 더 작은 단위로 구분해볼 수 있다. 마디 10부터 마디 12 첫 번째 박자까지, 마디 12 두 번째 박자부터 마디 14 두 번째 박자의 쉼표까지,

마디14 오른손 E⁵부터 마디 17까지, 마디 18의 연결구, 마디 19부터
마디 21 첫 번째 박자까지, 마디 21 두 번째 박자부터 마디 22까지, 그
리고 마디 23의 연결구까지, 마디 10-23은 총 일곱 부분으로 세분된다
(①-②-①-③-①-②-③).

[악보 3-5-5] 에튀드 3번, 마디 10-23

마디 24-36은 코데타에 해당한다. 이 부분에서는 앞선 전개 방식과
는 다르게 짧은 프레이즈 제시 이후 쉼표가 등장하며, 이 지속적인 멈춤
은 일종의 중지감을 형성한다. 코데타의 음형은 요소 a의 특징인 연속
16분음표와 요소 b의 특징인 화음을 결합한 것이며, 모두 스타카토로
연주되는 것이 특징이다.

[악보 3-3-6] 에튀드 3번, 마디 24-36, 코데타



B 부분에서는 앞서 나왔던 음형이 그대로 제시되거나 이도, 또는 변형되어 전개된다. 이 부분에는 요소 a와 b가 연속적으로 등장하지만, 대부분 프레이즈 도입부나 종지 부분에서 약간씩 변형되어 제시되며, 이 요소들이 항상 강박에 나오는 것이 아니기 때문에 연주자가 매번 각 요소를 쉽게 인지하기는 어렵다.

B 부분의 구분은 A 부분에 등장했던 프레이즈 종지 음형을 기준으로 마디 37-46과 마디 47-65로 나눌 수 있다. A 부분 주제와 음고까지 완전히 동일하게 재현되는 부분은 마디 49.2-52, 마디 60.2-63이며, 마디 41.3-44는 단 2도 하행하여 나타난다. 마디 6과 유사한 음형인 부분은 마디 37, 39, 58이고 마디 37-39는 마디 46-69와 유사하다. 아래의 표는 해당 내용을 정리한 것이다.

[표 3-3-2] 에튀드 3번, B 부분의 유사한 부분

유사성	마디
주제의 재현(마디 1-4)	마디 41-44 (단2도上行)
	마디 49-52
	마디 60-63
마디 6과 동일한 음정구조	마디 37(단2도上行)
	마디 39(완4도下行)
	마디 58(옥타브下行)
마디 37-39과 동일한 음정구조	마디 46-49(단2도下行)

[악보 3-3-7] 에튀드 3번, 마디 37-65

B 부분

마디 6과 유사

마디 1-3과 유사

마디 1-3의 재현

마디 37-39와 유사

연장

마디 6과 유사

마디 1-3의 재현

마디 37-39와 유사

마디 1-3의 재현

A' 부분은 A 부분이 변화된 형태로 재현되는 부분으로, 기능상 코다의 성격을 갖는다. 마디 3을 연상시키는 마디 69는 앞보다 길게 연장되며, 이 부분도 점 16분음표를 이용하여 박자가 갑작스럽게 느려진 것 같은 효과를 주며 종지를 형성한다. 마디 74-77에서는 마디 71-72를 변형 및 반복하고, 요소 b를 반복하다가 갑작스럽게 단음 진행으로 이어진다. 이후 세 마디의 긴 쉼표는 긴장감을 형성하고, 마디 81 왼손에서는 이 곡에서 처음으로 긴 음가가 등장하며 종지감을 강화한다. 마디 89-91은 피아노 줄 브릿지 근처에 오른손 손가락을 얹어 줄을 막은 후 왼손으로 연주하는 현대적 기법을 사용하며 요소 a의 파편을 재현한다. [악보 3-3-8]

[악보 3-3-8] 에튀드 3번, 마디 66-91, A' 부분

64 A' 부분

(ppp)

마디 3-4의 연장

73

78

86 R. H. stops these strings near the bridge. 현대적 기법

요소 A의 파편으로 재현

3.2 연주적 측면 연구

<에튀드 3번>의 스타카토 연타음과 아티큘레이션의 대조는 연주자의 손끝의 정확한 조절을 요구한다. 또한, 이 곡은 반복적인 스타카토를 정확히 연주해야 할 뿐만 아니라 정해진 빠른 템포 안에서 고른 크기와 리듬을 유지해야 한다.

무엇보다도 피아니시시모(*ppp*)부터 피아니시모(*pp*)까지 세밀하게 기보된 다이내믹 안에서 음악적 방향을 만들어가야 한다는 점이 이 곡을 연주하는데 가장 어려운 점일 것이다. <에튀드 3번>은 전반적인 악상이 피아니시모이기 때문에 연주자는 우나 코다(*Una corda*) 페달을 사용하기 쉽다. 하지만 다른 곡에서는⁴³⁾자세히 지시되어 있는 반면, <에튀드 3번>에서는 표기되지 않았기 때문에 필자는 우나 코다를 사용하지 않고 최대한 작고 날렵하게 들리도록 연주하였다. 이를 위해서는 연주자는 손목을 유연하게 고정시켜야 하며 손가락에 힘을 빼고 쓰다듬는 듯한 터치로 건반을 눌러야 한다. 여기서 의도적으로 스타카토를 하지 않더라도 연속적으로 쓰인 음들을 연주하다 보면 자연스럽게 스타카토로 들릴 것이므로 연타음을 더 짧게 연주하려고 노력하지 않아도 될 것이다.

이러한 맥락에서 <에튀드 3번>의 연습에 적용해 볼 수 있는 주법은 라벨(M. Ravel, 1875-1937)의 작품 쿠프랭의 무덤(*Le Tombeau de Couperin*) 중 제6번 토카타(*Toccata*)의 연주법이다. 라벨의 곡에서도 마찬가지로 작은 셈여림과 함께 연타음으로 곡이 진행되며 타악기적 특징을 발견할 수 있다.

마디 89-91은 조지 펄의 피아노 연습곡에서 유일하게 현대적인 연주법으로 쓰인 부분이다. 이 부분은 D^3 과 $C\#^4$ 음의 피아노 줄 브릿지 근처에 오른손 손가락을 얹어 줄을 막은 후 왼손으로 연주하도록 지시

43) 우나 코다 페달의 지시는 <에튀드 2번>의 마디 5, <에튀드 6번>의 마디 15, 18, 21, 64, 72, 78, 131에만 쓰여있다.

되어 있으며, 이를 통해 음색 변화가 주는 효과를 얻을 수 있다. 이때 연주되는 음형은 스타카토와 장7도 도약을 통해 주제에서 보았던 도약을 환기하며, 변화된 음색으로 제시되는 주제의 파편은 효과적으로 중지감을 만들어낸다고 할 수 있다.

4. 에튀드 4번

4.1. 형식 분석

<에튀드 4번>은 총 87마디로 이루어져 있고, 크게 A-B-A' 부분과 그 사이사이를 이어주는 두 개의 경과구로 구분된다. A 부분은 프레이즈들의 상성부 음이 $D \rightarrow C^{\#} \rightarrow C$ 로 하행하는 부분, B 부분은 A 부분과 대조적 성격을 보이는 부분, A' 부분은 역시 프레이즈들의 상성부 음이 $E \rightarrow D^{\#} \rightarrow D$ 로 하행하는 부분이다. 각 부분을 잇는 역할을 하는 경과구는 A의 양손이 뒤바뀌어 작곡되었다. 또한, ABA'의 각 부분은 모두 27마디, 그리고 연결구는 모두 4마디로 부분별의 성격 별로 동일하게 구성되어 있다.

[표 3-4-1] 에튀드 4번의 형식

구분	마디	길이(마디수)	비고
A	1-25 (+2) ⁴⁴⁾	27	상성부 $D \rightarrow C^{\#} \rightarrow C^{\natural}$
경과구 1	26-29	4	A의 양손의 전위
B	30-56	27	-
경과구 2	57-60	4	A의 양손의 전위
A'	61-87	27	상성부 $E \rightarrow D^{\#} \rightarrow D$

이 곡의 주제는 장 3도와 장 2도를 중심으로 한 순환 음정으로 구성되어 있으며 주제를 두 가지 요소로 나누어 분석할 수 있다. 요소 a

44) 마디 2에 도돌이표가 제시되어 있어 두 마디가 추가될 수 있다.

는 마디 1-2에서 볼 수 있듯이 오른손 상성부의 선율과 리듬교차가 대위적으로 나타나는 2성부 진행이고, 왼손은 도약과 스타카토로 이루어진 진행이다. 요소 b는 상대적으로 a보다 길이가 길고, 지속적인 음가와 선율적인 저음부로 마디 3-7에서 나타난다. 이 다섯 마디의 요소 b 중 마지막 두 마디는 종지부로 구분될 수 있다. 마디 6-7에서 볼 수 있듯이, 요소 b의 도입부는 아르페지오로 분리되어있는 반면, 종지로 갈수록 화음 형태에 가까워진다. 즉, 여러 성부로 나뉘어있어 폴리포니에 가깝던 진행이 화성 단위로 모여 호모포니 형태로, 즉 화성 단위로 변하는 것이다. 따라서, 독립적인 성부를 갖고 있었던 앞부분에 비해 종지부는 모든 성부가 화성적 진행을 보인다.

[악보 3-4-1] 에튀드 4번, 마디 1-7, 요소 a,b와 종지부

앞의 [표 3-4-1]에서 볼 수 있듯이 A 부분과 A' 부분은 프레임의 운용 측면에 있어서 상당히 유사하다. 두 부분 모두 요소 a로 시작되며 프레임 2와 프레임 3에서 각각 반음 하행하여 제시된다. 따라서 시작과 마지막 프레임의 도입음이 동일하다는 것을 알 수 있다.

[표 3-4-2] 에튀드 4번, A 와 A ' 부분 도입음 비교

	마디	도입음		마디	도입음
A 부분	1-7	D	A ' 부분	61-69	E
	8-17	C [#]		70-80	D [#]
	18-25	C [♯]		81-87	D [♯]

하지만 A 부분에서 세 개의 프레이즈가 각기 구성되는 방식에서는 차이를 보인다. 프레이즈 1에서는 요소 a가 두 번 반복된 후, 요소 b와 종지부가 제시된다. 프레이즈 2는 요소 a가 한 번 제시된 후 바로 요소 b 와 종지부가 등장하고, 축소된 요소 a가 다시 등장하고 반음 하행한 요소 a로 프레이즈 2가 마무리된다. 프레이즈 3은 요소 a가 등장한 후, 축소된 요소 b가 나오고 종지부가 길게 연장되어 A 부분을 마치게 된다.

[표 3-4-3] 에튀드 4번, A 부분 요소들의 구성

구분	마디	구성 요소
프레이즈 1	1-7	a, a, b, 종지부
프레이즈 2	8-17	a, b, 종지부, 축소된 a, 온음 하행한 a
프레이즈 3	18-25	a, 연장된 b 요소, 종지부

[악보 3-4-2] 에튀드 4번, 마디 1-25,

A 부분 프레이즈 1, 2, 3

①: D4

♩ = 120

1

p 오 소 a

dim. *p* *pp* *dim.*

4

rit. *a tempo* (♩ = 120)

요 소 b

p *ppp* *f* *(mp)* *p*

중지부

②: C#

8

mf *dim.* *p* *pp* *p* *pp* *f* *p sub.*

요 소 a

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

중지부

12

mp *f* *dim.* *p* *mp* *dim.* *rit.*

p 즉 소 된 a *pp* *p* 온 음 하 행 한 a

* Pedal is to be used only as indicated.

③: C#

♩ = 120 Tempo II (♩ = 80) (♩ = ♩. di Tempo I)

16

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

19

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

22

p sub. *f* *mp* *p*

중지부

accl.

경과구 마디 26-29, 마디 56-59에서는 세 가지 특징을 볼 수 있다. 첫째, 양손에서 요소 a의 배치가 바뀌어 제시된다. 즉 A 부분의 오른손에서 제시됐던 상성부의 선율과 리듬교차가 대위적으로 나타나는 내성부는 경과구의 왼손에서 제시되며, A 부분의 왼손에서 나타났던 도약과 스타카토는 경과구의 오른손에서 서로 위치가 바뀌어 제시된다. 둘째, 전반적으로 하행하는 진행이 지배적인 이 곡에서 경과구는 상행 진행을 통해 움직임을 다른 방식으로 환기하며 두 개의 프레이즈를 연결해 준다. 다시 말해, <에튀드 4번>의 프레이즈들은 전반적으로 하행 진행하여 상대적으로 낮은음에서 종지되지만, 경과구의 등장은 이것을 다시 위로 끌어올려 높은 곳에서 시작하여 다음 프레이즈가 적정한 위치에서 시작하게끔 도와주는 역할을 하는 것이다. 셋째, 두 개의 경과구 모두 E음으로 수렴된다. 경과구 1인 마디 28의 왼손 마지막 박자에서 등장하여 마디 29 왼손 한 마디 동안 지속하는 E³, 경과구 2인 마디 56의 오른손 마지막 음 E⁶는 마디 60의 오른손 두 번째 박자 E⁴ 옥타브와 왼손 E³으로 종지되는 것을 볼 수 있다.

[악보 3-4-3] 에튀드 4번, 마디 26-29, 56-59, 경과구

경과구 1

경과구 2

경과구 1,2 모두 A 부분과 비교하여 요소 a가 양손에서 뒤바뀌어 제시됨

Tempo II (♩ = 80)

B 부분은 음의 텍스처와 진행 방향 등의 측면에서 A 부분과 대비가 두드러지는 부분이다. B 부분은 A보다 한층 호모포니적인 성격을 보이며, A 부분에서 반음씩 하행하는 부분이 프레이즈 도입부의 상성부를 이루었다면, B 부분에서는 베이스 성부에서 반음이 하행하며 진행된다. 또 마디 53부터 시작되는 프레이즈 중 마지막 부분인 마디 55-56에서는 반진행이 나타난다. 이 반진행 음형은 크레센도의 나타냄말과 함께 점진적으로 분위기를 고조시킨다. [악보 3-4-4]

A' 부분은 도입음이 E음이라는 것을 제외하고는 A 부분과 유사하게 반복된다. 코다에서는 이 곡의 도입 음인 D로 돌아와 주제를 다시 한번 강조하며, A 부분의 종지와는 다르게 음의 사용에 있어서 특징적인 종지를 보이며 마무리된다.⁴⁵⁾ [악보 3-4-5]

45) 4장의 2절 '현대적 기법' 중 p.115에서 관련 내용을 자세히 언급할 것이다.

[악보 3-4-4] 에튀드 4번, 마디 30-56, B 부분

B 부분: 반음 하행 진행이 돋보임

Tempo I (♩ = 160, ♩ = 120)

30 *f* *p* *mp* *pp* *sub.*

33 *f* *mp* *pp* *sub.* *mp* *mf* *mp* *pp*

Tempo II (♩ = 160)
cantando *accel. molto*

37 *mf* *pp* *p* *cresc.*

Tempo I (♩ = 160)

40 *mp* *poco dim.* *mp*

45 *pp*

49 *mf* *dim.* *p* *pp* *poco cresc.*

양손의 반진행

53 *a tempo* (♩ = 120) *pp* *cresc.* *ff*

[악보 3-4-5] 에튀드 4번, 마디 60-87, A' 부분

①: E6

Tempo II (♩ = 80) Tempo I

60 *f* *dim.* *(p)* *pp*

63 *f* *dim.* *(p)* *pp* *rit.*

②: D#6

67 *♩ = 120 a tempo (♩ = 120)* *ppp* *f* *dim.* *mp* *p* *pp*

72 *p* *pp* *f* *p sub.* *mp* *f*

76 *mf* *rit.* *dim.* *♩ = 80* *pp* *a tempo (♩ = 120)* *f*

79 코다 ③: D6로 돌아옴

82 *(p)* *pp* *f* *rit.* *dim.* *(p)* *pp* *♩ = 90*

85 *mp* *dim.* *pp* *♩ = 90 sempre* *p* *pp* *ppp*

4.2. 연주적 측면 연구

<에튀드 4번>은 조지 펄의 에튀드 중에서 유일하게 댐퍼 페달의 리듬이 악보와 함께 제시된 곡으로, 악보의 첫 페이지에는 페달은 지시된 곳에만 사용하라는 작곡가의 지시가 쓰여있다. 앞선 곡들과 비교했을 때 <에튀드 4번>은 상성부에서 서정적인 선율로 시작하여 낭만적인 분위기가 상대적으로 짙다. 이 성악적인 선율의 표현을 위하여 페달을 과도하게 사용하기 쉬운 상황이지만, 연주자들은 작곡가가 지시한 페달의 길이를 정확하게 지키도록 주의해야 한다.

이 곡에서 페달의 기능은 두 가지로 구분해볼 수 있다. 첫째는 음향을 섞는, 즉 화성을 묶어서 표현하는 페달이고 둘째는 화성이 섞이는 것을 배제하여 멜로디를 분명하게 하는, 음의 울림만을 유지시키는 페달이다. 일례로 [악보 3-4-2]의 마디 7은 전자의 경우이며 마디 37은 후자의 경우이다. 마디 37에서는 8분음표 단위로 페달 표시가 쓰여 있는데 이는 독립적인 성부 진행을 나타내기 위하여 정교하게 페달 표시를 하였다.[악보 3-4-4]

<에튀드 4번> 마디 42에서 마디 48까지는 기본 박이 점 8분음표→점 16분음표→4분음표로 바뀌며 이 기본 박들도 3분음과 2분음으로 나뉘어 복잡하게 진행된다. 이 부분을 잘 연주하기 위해서는 마디 42의 기준 박인 점 8분음표의 2분음인 점 16분음표의 길이를 마디 44에 적용하고, 마디 45에서는 16분음표 하나의 길이가 늘어난 4분음표를 기준 박으로 적용할 수 있으며, 이 부분에서 16분음표 3음의 길이에서 4음의 길이로 기본박을 전환하는 연습이 필요할 것이다.

또한, 마디 44부터 마디 48까지는 리듬에 있어서 대칭구조를 보이며 마디 47에 2분음표의 긴 화음으로 종지감을 주고 있다. 하지만 마디 44에서 시작된 긴 이음줄이 마디 48까지 연결되어 있어 마디 48은 첨가된 종지 음형으로 작게 이 프레이즈를 마무리해야 한다. 또한 마디 48마디는 대칭 구조에서 마디 44와 같은 리듬을 보이나 단위박인 점

16분셈표가 추가되어 프레이즈 마무리를 강조하고 있다.

[표 3-4-2]에서 살펴보았듯이, 프레이즈의 운용 측면에서 A와 A' 부분의 주제는 반음씩 하행하는 프레이즈로 구성되며 B 부분의 왼손 또한 순차적으로 하행하는 화음으로 작품 전반에 걸쳐서 등장한다. 지속적으로 하행하는 이러한 특징은 '라멘토'의 양식을 떠올리게 한다. 라멘토는 일반적으로 슬픔과 관련된 가사를 기초로 한 성악 작품을 지칭한다. 17세기의 라멘토는 슬픔을 표현하는 음악 요소로 하행 테트라코드를 쓰며 양식화된 모습으로 나타났고 이것이 점차 기악 음악에도 적용되었다.⁴⁶⁾ 비록 이 작품에서 주제는 베이스 성부가 아닌 상성부에서 쓰였지만 기본 아이디어는 라멘토와 유사하다고 생각할 수 있다. 이 곡은 무조성 음악이지만 이 곡을 연주할 때는 라멘토 음악을 연주하듯이 약간의 감정적인 측면을 부각시켜 볼 수 있을 것이다.

46) Ellen Rosand, "Lamento", Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2020년 3월 20일 접속,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15904>

5. 에튀드 제5번

5.1. 형식 분석

<에튀드 5번>은 총 43마디로 이루어져 있고 크게 A-B-A' 부분으로 나뉜다. 이 곡의 주제는 A 부분에서 C⁴을 도입음으로 제시되며, A' 부분에서는 G^{#3}을 도입음으로 주제가 다시 한번 등장한다. 다음의 [표 3-5-1]은 주제의 반복을 구분점으로 하여 프레이즈를 나눈 것이다. A 부분의 두 번째 프레이즈에서는 주제가 장 2도 하행한 A^{#3}으로 제시되며, B 부분은 주제의 파편화된 동기들이 연장하며 프레이즈를 구성한다.

[표 3-5-1] 에튀드 5번의 형식

구분		마디	도입음	비고
A	프레이즈 1	1-8	C ⁴	-
	프레이즈 2	9-16	A ^{#3}	프레이즈 1 장 2도 하행
B	프레이즈 3	17-25	G ^{#3}	-
	프레이즈 4	26-32	F ^{#3}	-
A'	프레이즈 5	33-43	G ^{#3}	프레이즈 1 장 3도 하행

이 작품의 주제는 단 2도와 완전 5도를 중심으로 한 순환 음정으로 구성되어 있다. 마디 41의 불임줄을 제외하고 두 개의 선율만이 등장하는 2 성부 곡이며 왼손의 베이스는 점 8분음표의 저음과 고음의 형태로, 두음이 한 쌍을 이루며 진행되고 이러한 구성은 곡이 끝날 때까지 지속된다. 반면, 오른손은 베이스 성부와는 다르게 8분음표 또는 점 8분음표의 기준 박을 갖고 있으며, 리듬적 독립성을 갖는 선율로 진행된다.

즉, 이 곡은 고정적 음가를 지닌 베이스 진행과 그와 대비되어 유동적인 선율을 지닌 소프라노로 이루어져 있다고 할 수 있다.

<에튀드 5번>의 주제는 프레이즈 1로 마디 1-8에 등장하며, 이는 마디 1-4 상성부에서 상승하는 선율, 마디 5-7 상성부의 옥타브 상승 후 순차 하강하는 종지부, 그리고 마디 8의 상성부가 사라진 마디로 다시 세분될 수 있다.

[악보 3-5-1] 에튀드 5번, 마디 1-8, 프레이즈 1

♩ = 84 프레이즈 1

pp *mf*

The left hand is to be played as evenly as possible, without dynamic variation except as indicated, and molto legato throughout. The pedal is not to be used.

베이스는 고음-저음의 한쌍으로 나타난다.

대체적으로 상승하는 선율의 상성부

3

pp

하강하는 상성부

6

mp *dim.* *pp*

종지부

상성부가 사라진 형태

sempre mf

프레이즈 2는 프레이즈 1을 장 2도 아래로 이도하여 진행하지만, 모든 음이 완벽히 같은 간격으로 이도된 것은 아니다. 마디 11에서는 마디 3과는 다르게 상성부에서 쉼표로 분리되었던 선율이 하나로 합쳐졌고, 마디 4 상성부에서 단6도 상승했던 음정은 마디 12에서 감8도 상승한다. 종지 부분에서는 마디 5에서 옥타브 상승했던 음정이 마디 13에서 단 7도 상승하였다.

[악보 3-5-2] 에튀드 5번, 마디 9-17, 프레이즈 2

9 프레이즈 2 변형 *p-pp*

프레이즈 1과 비교하여
장2도 하행하여 제시

12 *pp* *mp* *dim.*

15 *pp* 종지부 *sempre pp*
sempre mf

프레이즈 3은 프레이즈 1과 비교했을 때 많은 부분에서 차이점을 보인다. 먼저 이 부분에서는 주제가 뚜렷하게 제시되지 않으며, 주제로부터 파편화된 동기가 이 프레이즈를 구성한다. 프레이즈 1의 선율이 대체로 상승 진행으로 구성됐다면 프레이즈 3은 주로 하강하는 선율선을 그리는 것이다. 종지부에서도 차이점이 나타난다. 프레이즈 1인 마디 5에서 상승하는 선율이 하나로 제시되었지만, 프레이즈 3인 마디 20에서는 장6도(G^4-E^5)와 완전4도($D^{b5}-G^{b5}$) 간격으로 두 번의 도약진행을 거친다. 종지부의 하강하는 선율도 프레이즈 3인 마디 23에서 앞 마디와 동형진행을 하는 음형으로 프레이즈 1과 비교하여 한 마디가 연장된다. 또한, 종지부가 해결된 후 쉼표로 처리되었던 상성부의 부재가 프레이즈 1에서는 한 마디였던 것과는 달리 프레이즈 3에서는 두 마디로 늘어난 것을 볼 수 있다.

[악보 3-5-3] 에튀드 5번, 마디 15-25, 프레이즈 3

23 *pp* *sempre mf* 프레이즈 3

26 하행하는 선율의 상성부 *dim.* *pp* 두 번의 도약 진행

29 *mp* *dim.* (*pp*)

32 연장됨, 동형진행 *poco dim.* *sempre pp* *mp*

프레이즈 4는 도입부부터 이전 프레이즈와는 사뭇 다른 방식으로 전개된다. 가장 특징적인 변화는 상성부에서 등장하는 8분음표 4개 단위의 그루핑이다. 마디 26에서 상성부의 선율은 4개씩 세 그룹으로 묶여 진행된다.

[악보 3-5-4] 에튀드 5번, 마디 25-32, 프레이즈 4

프레이즈 4

23 *ppp* *poco dim.* *mp* *sempre ppp*

26 4개씩 묶인 8분음표들

29 *ppp* *pp* *p* *ppp* *poco rit.* (*mp*)

32 *p* $\text{♩} = 72$

프레이즈 5는 프레이즈 1에서 C음으로 제시됐던 주제가 장3도 하행 하여 G^\sharp (A^b)음으로 제시된다. 마디 38-40의 코다는 앞서 언급한 것과 같이 이 곡에서 유일하게 하성부의 리듬이 변화하는 곳이며 양손에서 각각 반음 하행과 반음 상행의 동형진행을 볼 수 있다. 마디 38 베이스의 G^2 와 B^{b2} , 마디 39의 $F^\sharp2$ 와 A, 마디 40의 F^{b2} 와 A^b 의 단 3도 음정들은 마디가 진행됨에 따라 반음씩 하행하고, 상성부는 마디 42-43까지 반음 상행의 동형진행을 이룬다.

[악보 3-5-5] 에튀드 5번, 마디 33-43, 프레이즈 5

29 프레이즈 5

32

35 *mp* *dim.* *mp* *sempre p*

38 코다 *ppp* *poco rit.* *p* 반음.上行 반음.下行 *dim.* *ppp*

프레이즈 1과 비교하여 3도 하행하여 제시됨

반음 하행

5.2. 연주적 측면 연구

<에튀드 5번>은 도입부터 끝까지 작은 셈여림을 유지하며 레가토로 연주해야 하는 작품이다. 작곡가가 악보 도입부에 제시했듯⁴⁷⁾ 왼손은 가능한 한 작고 고르게 레가토로 연주해야 하며 이를 위해서는 극도의 균형 있는 터치, 고도의 집중력이 필요하고 손목과 손가락이 경직되지 않아야 한다. 건반을 쓰다듬는 듯한 터치로 연주해야 할 것이다. 또한, 한 호흡으로 긴 길이의 프레이즈를 연주하기 위해서는 각 성부를 소리내어 불러보고 어느 정도의 호흡으로 연주할 것인지 가늠해 보아야 할 것이다.

이 곡의 하성부는 고정적인 선율로, 상성부는 하성부에 비해 유동적인 리듬을 가진 선율로 제시된다. 따라서 전통적인 관점에서는 지속해서 변화하는 상성부를 일종의 ‘오블리가토로서의 전경’이라고 파악할 수 있으며, 변화하지 않는 하성부를 반주 음형인 후경이라고 생각할 수 있다. 일반적으로 음악이 전개됨에 있어 청자와 연주자 모두 변화가 더욱 크게 일어나는 부분에 대하여 반응하게 된다. 따라서 별다른 지시사항이 없을 경우 오른손을 크게, 왼손을 작게 연주하는 것이 관습적일 것이다.

하지만 작곡가는 하성부를 메조포르테(*mf*), 상성부를 피아니시모(*pp*)로 뒤바꾸어 제시하였다. 전경과 후경을 뒤바꾸어 연주한다는 것은 마치 오른손잡이가 왼손으로 글씨를 쓰는 것처럼 어려운 일이다. 우선 암보에 있어서 연주자들은 변화하는 것에 더 관심을 가지고 외우며 두음씩 규칙을 갖고 있는 것은 비교적 쉽게 몸이 기억하기 때문에 하성부를 상성부보다 덜 중요하게 취급하기 쉽다. 따라서 연주자들은 오른손의 선율이 멀리서 들리는 것처럼 작곡가가 지시한 셈여림에 주의를 기울여야 하겠다.

또한, 이 곡의 하성부는 점 8분음표의 반복으로 이루어져 있으며 음

47) 곡의 첫머리에 왼손은 다이내믹이 표기되어 있는 부분을 제외하고 곡 전체를 가능한 레가토로, 페달 없이 연주하라고 지시되어 있다.

고가 상대적으로 낮고 높은 두음이 한 쌍을 이루며 진행한다. 이러한 음고 차이가 형성하는 박절 구조는 자연스레 첫 음에 강세를 만들어낸다. 지속적으로 같은 음가로 진행되며 도약 진행이 저(低)-고(高)의 음구조로 계속된다는 점은 ‘오스티나토’를 연상시킨다. 오스티나토란 어떤 일정한 음형을 악곡 전체에 걸쳐 같은 성부에서 같은 음고로 끊임없이 되풀이하는 것을 말하며 주로 베이스 성부에서 나타난다.⁴⁸⁾ 비록 이 곡에서는 전통적 의미의 오스티나토처럼 일정한 음형을 같은 음높이로 반복하는 것은 아니지만, 같은 패턴이 지속된다는 점에서 오스티나토와 유사하다고 할 수 있다. 따라서 이 곡의 하성부는 마치 오스티나토 같은 반복적인 패턴이 엄격한 리듬으로 진행되는 전경을 담당하고, 유동적인 리듬과 자유롭게 흐르는 오른손의 선율이 후경이 되어 매우 입체적이고 시각적인 음향에 대한 상상력이 요구된다.

48) 오스티나토는 주로 베이스 성부에서 나타나 바소 오스티나토 또는 그라운드 라고 불린다. 그러나 다른 성부에 나타나는 일도 있으며 프레스코발디 《Capriccio sopra il cucco》는 소프라노 오스티나토의 예이다. 이 수법은 13세기의 모테트부터 그 예시를 찾아볼 수 있으며 20세기에 들어서도 힌데미트, 바르톱, 스트라빈스키 등 많은 작곡가들의 작품에서 찾아볼 수 있다.

6. 에튀드 6번

6.1. 형식 분석

<에튀드 6번>은 대조적 성격을 가진 A와 B가 번갈아 제시된다. A에서는 교차하는 양손 리듬이 포르티시모 악상으로, B에서는 대체로 일치되는 양손 리듬이 피아니시모 악상으로 나타난다. 이 A와 B는 서로 한 쌍을 이루며 총 세 개의 부분을 구성한다.

[표 3-6-1] 에튀드 6번의 형식

구분	마디	도입음/프레이즈 개수
1-A	1-7	D
	8-14	F
1-B	15-49	8개
2-A	50-56	F
	57-63	D
2-B	64-117	11개
3-A	118-124	A ^b
	125-130	D
3-B	131-145	1개(코다)

이 작품의 주제는 단 2도와 단 3도를 중심으로 한 순환 음정을 중심으로 구성된다. A 부분은 두 가지 구성 요소로 나눌 수 있다. 이를 요소 A-a와 요소 A-b라 구분하겠다. 요소 A-a는 기준 박이 점 8분음표이며 이는 마디 안에서 두 개 또는 세 개의 박자로 분할된다. 요소 A-a는 주로 옥타브를 포함하며 두음씩 짝을 이루어 반음 하행하는 음정 구

조를 갖는다. 예를 들어 점 8분음표로 기준 박이 설정된 마디 1을 살펴봤을 때, 상성부는 점 16분음표 단위로 두 개, 하성부는 세 개로 나누어졌으며, 양손 모두 한 그룹이 반음씩 하행하는 음정 구조로 이루어져 있다. 한편 요소 A-b는 기준 박이 8분음표이며 이것 또한 마디 안에서 두 개 또는 세 개의 박자로 분할된다. 요소 A-a와 비교했을 때 요소 A-b는 도약이 많으며 상성부는 주로 단선율, 하성부는 옥타브로 제시된다. 이 요소들은 A 부분 안에서 연장, 축소, 변화하여 나타난다. 다음 [표 3-6-2]는 A 부분 마디 1-7의 요소를 정리한 것이다.⁴⁹⁾

[표 3-6-2] 에튀드 6번, 1-A 부분의 구성 요소

프레이즈	요소 A-a	요소 A-b
1	마디 1	마디 2
2	마디 3-4 (요소 A-a의 연장, 요소 A-b)	
3	마디 5 (요소 A-b의 변형, 요소 A-a의 음가 축소)	
4	마디 6-7	-

49) 이 곡은 AB가 세 번 반복되는 ABABAB구조이다. 따라서 첫 번째 A를 1-A, 첫 번째 B를 1-B, 두 번째 A를 2-A...로 표기한다.

[악보 3-6-1] 에튀드 6번, 마디 1-10, A 부분의 요소들

1 (2) A-a 요소 A-b 요소 A-a 요소의 연장 accel

4 a tempo A-b 요소 A-b 요소의 변형 A-a 요소 음가의 축소 만진행 (Ped.)

7 (2) A-a 요소 A-b 요소 A-a 요소의 연장 accel

마디 1-7이 마디 8-14까지 단3도 위에서 반복됨

또한, A 부분은 크게 두 개의 프레이즈로 이루어진다. 마디 1-7을 프레이즈 1로, 첫 부분 전체가 단 3도 위인 F음으로 전이하여 반복 제시되는 마디 8-14를 프레이즈 2로 구분할 수 있다.

B 부분 역시 두 가지 구성 요소로 이루어진다. 마찬가지로 이를 요소 B-a와 요소 B-b라 지칭하겠다. 요소 B-a는 양손 모두 16분음표의 동일한 리듬으로 이루어지며 인접한 음들로 진행된다. 요소 B-b는 양손의 리듬이 다르며 주로 프레이즈 마지막에 쓰여 중지 역할을 한다. 요소 B-a와 비교했을 때 요소 B-b는 음정 도약이 많고 변화의 폭도 크다. 다음 [표 3-6-3]은 1-B 부분 마디 15-49의 요소를 8개의 프레이즈 별로 정리한 것이다.

[악보 3-6-2] 에튀드 6번, 마디 15-17, B 부분의 요소들



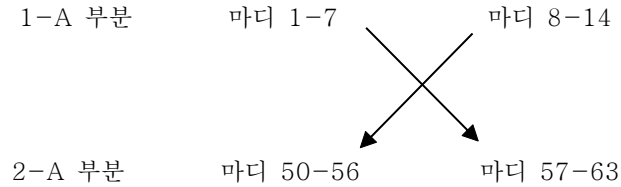
[표 3-6-3] 에튀드 6번, 1-B 부분의 형식

프레이즈	요소 B-a	요소 B-b	기타 요소
1	마디 15 (1) ⁵⁰⁾	마디 15-16 (2)	
2	—	마디 18-20 (3)	
3	—	마디 21-22 (2)	
4	마디 23-25 (3)	마디 26-27 (2)	
5	—	—	마디 28-34 (7)
6	마디 35-36 (2)	—	
7	마디 37-44 (8)	—	
8	마디 45-47 (3)	마디 48-49 (2)	

2-A 부분인 마디 50-63에서는 1-A 부분인 마디1-14가 역행되어 제시된다. 즉, 1-A 부분의 프레이즈 2는 2-A 부분의 프레이즈 1로, 1-A의 첫 번째 프레이즈는 2-A의 두 번째 프레이즈로 음정 변화 없이 프레이즈의 순서만 바뀌어 제시된다.

50) 괄호 안의 숫자는 마디 수를 의미한다.

[표 3-6-4] 에튀드 6번, 1-A 부분과 2-A 부분의 대칭 구조



2-B 부분인 마디 64-117은 1-B 부분의 마디 15-49가 단3도 이도하여 제시되는 것으로 시작되며, 전체적으로 두 부분이 유사한 것처럼 보인다. 하지만 1-B 부분의 길이는 35마디, 2-B 부분의 길이는 54마디로 길이가 한층 길어졌으며 프레이즈들이 반복되고 새로운 프레이즈가 삽입됨으로써 전체적으로 길이가 연장된 것을 볼 수 있다. 특히 마디 88부터 삽입되는 긴 음가들로 이루어진 프레이즈 6은 앞선 프레이즈들의 전개를 중단시키며 갑작스러운 음악적 변화를 만들어낸다. 또한, 중단 이후 전개되는 프레이즈들은 1-B와는 다른 방식으로 변형되어 진행된다. 이러한 2-B 부분의 반복된 프레이즈와 새롭게 추가된 프레이즈에 대해서는 제4장 1절 [표 4-1-6]에서 자세히 논의하겠다.

[표 3-6-5] 에튀드 6번, 2-B 부분의 형식

프레이즈	B-a 요소	B-b 요소	기타 요소
1	마디 64 (1)	마디 65-67 (3)	
2	-	마디 68-71 (4)	
3	-	마디 72-73 (2)	
4	마디 74-76 (3)	마디 77-79 (3)	
5	-	-	마디 80-87 (8)
6	마디 88-89 (2)	마디 90-92 (3)	
7	마디 93-94 (2)	-	
8			마디 95-98 (4)
9	마디 99 (1)	마디 100-102 (3)	
10	마디 103-111 (9)	마디 112 (1)	
11	마디 113-115 (3)	마디 116-117 (2)	

마디 118-130의 3-A 부분에서는 마디 1-14의 1-A의 프레이즈가 감5도 위에서 제시되며 전체적으로 텍스처가 앞보다 더욱 두꺼워진다. 마디 119의 두 번째 박자처럼 1-A에서 쉼표로 제시되었던 부분들은 옥타브 음으로 채워지고, 마디 122-124와 같이 1-A에서 없었던 구성 요소 A-a가 등장하여 기존의 프레이즈보다 더 길게 확장된 형태로 나타난다.

[악보 3-6-3] 에튀드 6번, 마디 1, 118, 5, 123, 1-A와 3-A 부분 비교

The image displays a musical score for Etude No. 6, comparing measures 1, 118, 5, and 123. The score is organized into two rows. The top row features measures 1 and 118, both marked with a forte (ff) dynamic and a tempo of 117 beats per minute (♩=117, ♩=175.5). The bottom row features measures 5 and 123, with measure 123 marked with piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. Arrows indicate the comparison between the measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3-B 부분은 앞서 제시된 부분들과는 다르게 프레이즈 구분 없이 한 호흡으로 구성되며 순차적으로 여덟 마디 길이의 B-a 요소와 일곱 마디 길이의 B-b 요소로 이루어진다. 마디 131부터 133까지는 기존 두 옥타브 이내에 모여있던 요소 B-a가 네 옥타브에 걸쳐 확대되었고 마디 139부터 나타나는 요소 B-b는 앞서 제시된 B 부분에 존재했던 쉼표 대신 마디 141처럼 음으로 채워진다. 이후 마디 143부터 세 마디 동안 진행되는 종지는 이전까지 끊임없이 16분음표가 등장했던 것과 상반된 진행으로 상대적으로 긴 음가들의 연속으로 이루어진다. 상성부에서 등장하는 긴 음가의 화음은 <에튀드 6번>의 첫 부분에 등장했던 외성부인 B^b-D와 그 단2도 위인 B-D[#]을 중첩시킨 것이며, 하성부는 16분음표가 상성부의 화음과 화음 사이에 D음을 중심으로 인접한 위 아래의 음 (C, C[#], E^b)이 이따금씩 등장하는 형태로 이루어진다.

[악보 3-6-4] 에튀드 6번, 마디 141-145

rit. ♩: 117 a tempo II (♩: 156) D와 인접한 음들로 구성

141 (2) (3) (3) (3) (5)

6.2. 연주적 측면 연구

이 곡은 《6개의 에튀드》들 중 가장 규모가 크고 어렵지만 그만큼 연주 효과가 큰 곡이다. 포르티시모 악상과 함께 양손 옥타브의 음가가 2:3 비율로 나타나는 음형의 연속 진행은 연주자들이 많은 어려움을 느낄 수 있는 부분이다. 넓은 화음과 연속적인 옥타브 진행들이 포르티시모 악상에서 밀도 높게 진행되고 다이내믹의 대조로 부드러운 화음 진행까지의 변화를 표현해야 한다. 또한, 요소 A-a와 A-b가 한 프레이즈 안에 함께 어우러져 있어 점 8분음표에서 8분음표로 기본박이 바뀌는 리듬을 프레이즈의 흐름과 같이 익혀야 한다. B 부분에서는 여린 다이내믹 안에서 미세한 음정 변화와 섬세한 아티큘레이션의 변화를 화음의 색채와 함께 끊임없이 변화하는 음악적 요소들을 상세하게 나누어 연습하는 과정이 필요하다.

한편 2-B 부분 마디 95-98에서는 반복적으로 제시된 B-a, B-b 요소와 달리 갑자기 등장한 요소로 인해 새로운 분위기가 조성된다. 앞 프레이즈의 해결 없이 갑작스럽게 새로운 프레이즈가 등장하는데 네 마디의 새로운 요소가 제시된 후, 특별한 해결감을 주는 중지 없이 기존의 요소들로 다시 돌아간다. 또한, 이 부분에서는 양손에서 옥타브를 중복하는 감 7화음이 등장한다. 마디 96 상성부의 C^5 , E^{b5} , $F^{#5}$, A^5 는 하성부에서도 옥타브 간격으로 나타난다. 또한, 마디 98의 세 번째 박자는 B^{b3} , E, G, $C^{#5}$ 음들로 구성되는데 이 화음 역시 세 번째 자리바꿈한 형태의 감 7화음이다. 이전까지 여러 종류의 음소재들이 혼재되어 있던 것과 달리 이 부분에서는 감 7화음만이 수직 화음과 양손 유니슨으로 수평적인 펼침화음으로 뚜렷하게 들려서 분위기가 갑작스럽게 전환된다. 이처럼 펄의 <에튀드 6번>에서는 갑작스럽게 감7화음이 뚜렷하게 울리면서 전후 맥락과 구별되는 구조적 특징이 생기며 이를 통하여 이 화음이 갖고 있는 정서적인 표현이 가능한 부분이다.

[악보 3-6-5] 에튀드 6번, 마디 95-98, 감7화음

C, E \flat , F \sharp , A: 유니슨으로
구성된 감7화음

94 *più mosso* (♩ = 96) *f* *mp* *dim.*

98 *poco rall.* 감7화음 ♩ = 54 *pp* *a tempo III* (♩ = 78) *mf* *accel.* ♩ = 96 *rit.* (♩ = 104) *a tempo III* *accel.* *p poco cresc.*

IV. 조성음악과의 연관성과 그 현대적 변용

1. 조성음악과의 연관성

1.1. 형식과 순환 음정

12음 조성이론에서 형식을 구분하는데 있어 모드와 키의 변화는 마치 조성음악의 형식 구분에 따른 조성 변화와 유사하다고 할 수 있다. 이를테면, 고전시대의 소나타에서 제시부의 제1주제는 으뜸조로 제시되고 제2주제는 딸림조로 나오며 이것은 발전부에서 많은 조성의 변화를 거친 후, 재현부에서는 주제들이 모두 으뜸조로 재현되는 것은 가장 보편적인 소나타 형식의 일반적인 구조이다. 이처럼 조성의 변화는 기능조성음악에서 형식을 구분하는데 있어 가장 핵심적인 요소라고 할 수 있다.⁵¹⁾ 12음 조성이론에서는 조성음악에서의 조성 변화와 같은 역할을 모드, 키, 조성(Tonality) 등의 범주들이 담당한다. 즉, 순환 행렬들이 속한 범주 간의 관계가 형식적 구분과 상호작용하여 그 구분을 강화하는 역할을 하는 것이다. 이에 대한 구체적인 예시를 <에튀드 1번>과 <에튀드 4번>을 통해 확인해보도록 하겠다.

아래 표는 <에튀드 1번>과 <에튀드 4번>을 분석한 표이다.⁵²⁾ 먼저 <에튀드 1번>의 표에서 A, A', A'' 부분의 조성은 2로 시작하여 0을 거치고 다시 2로 돌아온다. 전체 음악 혹은 음악의 한 부분이 구분됨에 있어 시작과 끝 조성을 같게 하는 방식은 고전음악에서 많이 찾아볼 수 있다. 모드 역시 각 부분의 처음과 끝에서 t, 2 모드를 사용하였는데, 이때 키는 상이한 것을 알 수 있다. 키는 A에서 1, 5에서 9, 1로 변화하고,

51) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석』 서울:예술(2018), 200

52) Foley Gretchen, "Pitch and interval structures in George Perle's Theory of Twelve-Tone Tonality" Ph.D. Diss, University of Western Ontario(1999) 100, 117에 제시된 표에서 일부 발췌한 것이다.

A' 에서 9,1에서 5,9로, A'' 에서 5,9에서 1,5로 변화한다. 이것은 각 부분의 마지막 조와 이어지는 부분의 시작 조가 같아, 마치 조성음악에서 다음 부분을 향해 자연스럽게 전조한 후 그 조로 다음 부분을 시작하는 것과 비슷한 논리이다. 또한, A, A' , A'' 부분들은 주제적 요소가 이도되어 제시되는 부분으로서 주제의 단순 이도는 결과적으로 키의 변화만 가져오고 모드와 조성에는 영향을 주지 않는다는 것을 알 수 있다.

[표 4-1-1] 에튀드 1번, 행렬

A 부분

행렬	마디	모드	키(Key)	총계	조성
i1i2/i3i0	1	t,2	1,5	6	2
i1i2/p0p9	2	1,5	t,2	0	0
i9it/p8p5	2	1,5	2,6	8	0
ptpe/iei8	3	e,3	6,t	4	0
ptpe/ptp7	5	0,4	5,9	2	2
i9it/ptp7	5	e,3	4,8	0	0
p8p9/ptp7	6	t,2	3,7	t	2
p8p9/i9i6	7	e,3	2,6	8	0
i7i8/p8p5	9	e,3	0,4	4	0
i5i6/i7i4	10	t,2	9,1	t	2

A' 부분

행렬	마디	모드	키	총계	조성
i5i6/i7i4	11	t,2	9,1	t	2
i5i6/p4p1	12	1,5	6,t	4	0
i1i2/p0p9	13	1,5	t,2	0	0
p2p3/i3i0	13	e,3	2,6	8	0
p0p1/i3i0	13	9,1	0,4	4	0
p0p1/i1it	15	e,3	t,2	0	0
ptpe/i1it	19	9,1	8,0	8	0
i9it/iei8	19	t,2	5,9	2	2

A" 부분

행렬	마디	모드	키	총계	조성
i9it/iei8	20	t,2	5,9	2	2
i9it/p8p5	21	1,5	2,6	8	0
i7i8/p6p3	22	1,5	t,2	0	0
p8p9/i9i6	23	e,3	2,6	8	0
i5i6/p8p5	25	9,1	t,2	0	0
p2p3/i5i2	29	9,1	4,8	0	0
p2p3/i3i0	31	e,3	2,6	8	0
i1i2/i3i0	34	t,2	1,5	6	2
i1i2/p0p9	35	1,5	t,2	0	0
i1i2/i3i0	35	t,2	1,5	6	2

<에튀드 4번>에서도 행렬이 변화함에 따라 형식이 구분되는 것을 볼 수 있다. 각 ABA' 부분들의 조성은 0으로 시작하고 A와 A' 부분에서는 0으로 끝나며 B 부분에서는 1을 거쳐서 0으로 끝난다.

모드는 A와 A' 에서 3,5로 시작한다. 이때 키는 A에서 e,1, A' 에서는 7,9로 변화하는 것을 볼 수 있다. 이 부분은 <에튀드 1번>처럼 모드가 같고 키가 변화한 부분으로 역시 같은 주제가 이도되어 제시되었다. 또한, A와 B가 구분됨에 따라 모드가 달라지는 것을 볼 수 있다. A에서는 3,5였던 모드가 B에서는 7,9로 변화한다. 이것은 A와 B의 주제가 상이하기 때문에 모드가 변화했다고 볼 수 있다. 하지만 A와 B의 키는 e,1로 일정하게 유지되는데 이것은 각각의 주제를 구성하는 음들이 대칭 구조를 가지는 연관성이 있음을 알 수 있다.⁵³⁾

결과적으로 펠은 12음 조성이론을 통해 기존 조성음악에서 찾아볼 수 있었던 주제의 반복, 프레이즈 구성과 같은 음악적 논리들을 효과적으로 사용할 수 있었고 이 이론에서 사용하는 개념들이 음악의 구조 안에서 상호작용할 수 있도록 하였음을 알 수 있다.

53) 대칭구조에 대한 설명은 2장 3절 p.16을 참고.

[표 4-1-2] 에튀드 4번, 행렬

A 부분

행렬	마디	모드	키	총계	조성
p0i4/i9pe	1	3,5	e,1	0	0
pti2/i7p9	9	3,5	7,9	4	0
iep3/p8it	15	3,5	9,e	8	0
p8i0/i5p7	18	3,5	3,5	8	0
p0i4/i9pe	24	3,5	e,1	0	0
p8i0/i1p3	27	7,9	e,1	0	0

B 부분

행렬	마디	모드	키	총계	조성
p8i0/i1p3	32	7,9	e,1	0	0
p2p1/p4i8	33	5,t	1,5	3	1
pti2/i5p7	37	5,7	5,7	0	0
pti2/i5p7	37	5,7	5,7	0	0
iei2/i3p5	42	8,9	4,5	9	1
pti2/i3p5	45	7,9	3,5	8	0
pti2/i3p5	45	7,9	3,5	8	0
i5p2/i5itp	51	0,1	3,4	7	1
p4p5/iep3	54	3,2	7,4	e	1
p4i8/i1p3	61	3,5	7,9	4	0

A' 부분

행렬	마디	모드	키	총계	조성
p4i8/i1p3	63	3,5	7,9	4	0
p2i6/iep1	71	3,5	3,5	8	0
i3p7/p0i2	77	3,5	5,7	0	0
p0i4/i9pe	82	3,5	e,1	0	0
p0p3/ptpe	86	2,4	e,1	0	0
p0i2/iepe	88	1,3	e,1	0	0
p0p1/p0pe	89	0,2	e,1	0	0

<6개의 에튀드>는 모두 세 부분 형식 (Ternary Form)으로 구성되어 있다. 이 중 <에튀드 1번>은 같은 주제의 반복으로만 이루어져 있고, <에튀드 6번>은 A와 B의 대조를 통해 만들어진 큰 부분이 세 번 반복되는 형태이며, 나머지 <에튀드 2,3,4,5번>는 ABA' 형식으로 이루어져 있다.

[표 4-1-3] 각 에튀드의 형식

번호	1번	2번	3번	4번	5번	6번
형식	AA'A"	ABA'	ABA'	ABA'	ABA'	ABABAB

각 에튀드에서 주제가 반복됨으로써 생기는 전체적인 통일성은 전통적인 조성음악에서의 전개 방식과 유사하다. 하지만 주제가 정확히 같은 조로 반복되는 경우는 없다는 점에서 차이가 있다. 다만, 이 작품에서는 주제가 반복될 때 완벽하게 같은 조로 반복하기보다는 음정 구조를 유지하면서 다른 조로 이조하여 사용하는 경우가 많았다. 따라서 작품의 종지에서 원래의 조로 돌아오는 경우와 그렇지 않은 경우를 나눌 수 있다. 즉, 조적인 중심을 가지는 경우는 1번, 3번, 4번, 6번이며 그렇지 않은 경우는 2번과 5번이다. 하지만 여섯 곡 모두 주제가 명확히 반복된다는 점에서 형식이 명확하게 확립되었다고 할 수 있다.

조적인 중심을 가진 곡 중에서도 주제를 정확히 A' 에서 재현하는 곡은 <에튀드 3번>이다. 이 곡은 ABA' 로 구성되었으며 A' 는 전체적으로 코다의 기능을 담당한다. 전통적인 조성음악의 A 부분과 A' 부분은 일반적으로 같은 조성으로 제시되는 것처럼 에튀드 3번의 A 부분 마디 1 시작 음은 E⁴이며, A' 부분 마디 66 도입 음 또한 E⁴로 제시된다. 하지만 A와 A' 의 도입부 마디 전체를 살펴봤을 때, 마디 1과 마디 66은 동일하게 재현되지 않는다. 대신에 음의 진행 방향, 오른손의 최저음 E⁴와 최고음 G⁵이 같으며 왼손에서 등장하는 마지막 두 16분음표가 동일하는 등 대부분이 유사하다. 따라서 마디 66에서 A 부분을 재현함에

있어서 중심음인 E⁴로 회귀하지만 약간의 변화를 거쳐 나타난다고 볼 수 있다.

[악보 4-1-1] 에튀드 3번, 마디 1, 마디 66, A와 A' 비교

동일한 최저음과 최고음

동일한 음정

주제의 재현이 조적 연관성을 가지지만 주제가 A'의 마지막 부분 코다에서 재현하는 작품은 <에튀드 1번>과 <에튀드 4번>이다. <에튀드 1번>에서 A부분의 마디 1-2의 주제가 A"마디 20-22에서 재현된다. 하지만 A"에서 반복된 주제는 A의 주제보다 장2도 낮게 이도되어 제시되어 나타나고 A와 같은 조로의 재현은 코다 부분인 마디 34-35에서 볼 수 있다. 하지만 완벽히 동일하게 재현되는 것이 아니라 주제의 왼손 첫 번째 음과 네 번째 음이 생략된 형태로 제시된다.⁵⁴⁾

<에튀드 4번> 역시 A부분의 마디 1-2의 주제가 A'부분의 마디 61-62에서 반복된다. 하지만 A'에서 반복된 주제는 A의 주제보다 장2도 높이 이도되어 제시되었다. A의 주제와 동일하게 반복되는 부분은 코다인 마디 81-82이다. A'부분부터 코다가 시작되기 전까지 주제가 점진적으로 반음씩 하행하는 구조를 가지며 이러한 하행하는 구조는 A부분에서도 동일하게 나타난다. 결과적으로 곡의 구조 특성상 본래의 조성으로 회귀하고자 A'의 시작 부분을 장2도 높은 부분에서부터 출발했

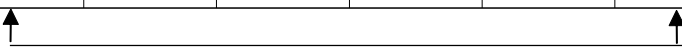
54) [악보 3-1-7] p.40을 참고.

다고 할 수 있을 것이다.⁵⁵⁾

한편, <에튀드 6번>은 주제의 재현되는 위치가 특징적이다. A 부분에서 주제는 D음으로 시작되고 이것은 3-A의 두 번째 프레이즈에서 똑같이 나타난다. 이 곡은 각 부분의 A 부분은 두 개의 프레이즈로 이루어져 있고 각 프레이즈는 같은 주제가 이도되어 반복되는 구조적 특징이 있다. A가 나오는 위치 중에서 제일 마지막에 재현된다는 점과 주제가 반복된다는 점에서 형식적으로 조적 연관성을 갖는다고 볼 수 있다.

[표 4-1-4] 에튀드 6번, A 부분의 도입음 비교

부분	1A		2A		3A	
프레이즈	1	2	1	2	1	2
도입음	D	F	F	D	A ^b	D



<에튀드 2번>과 <에튀드 5번>은 앞의 곡들과 달리 주제가 시작조로 돌아오지 않는다. <에튀드 5번>은 주제가 제시된 이후 두 번 더 주제가 재현되지만 같은 음으로 제시되는 것이 아니라, 프레이즈 2(마디 9)와 프레이즈 5(마디 33)에서 각각 장 2도와 장 3도 하행하여 나타난다.⁵⁶⁾ 주제가 이도되어 반복되는 것과 형식적인 구분을 가진다는 점은 조성음악에서의 조성구분과 형식 간의 연관성과 유사하다.

<에튀드 2번>의 형식은 ABA' 이지만 A' 에서 A의 주제가 재현되지 않고 주제의 요소라고 분석했던 짧은 악구들이 변형되어 제시된다.⁵⁷⁾ A' 에서 A의 프레이즈들의 순서가 역행되어 제시된다. 재현되지 않는다는 점에서 조성음악의 형식 구분과는 차이가 있지만, 주제의 요소

55) [악보 3-4-5] p.73을 참고.

56) [표 3-5-1] p.76을 참고.

57) [악보 3-2-8] p.51을 참고.

들이 반복된다는 점에서는 연관성을 가진다고 할 수 있다.

아래 [표 4-1-5]는 제2장에서 분석한 각 주제의 순환 음정을 비교한 것이다. <에튀드 1번>과 <에튀드 6번>은 단2도와 단3도, <에튀드 2번>과 <에튀드 3번>은 장2도와 단3도의 순환 음정으로 서로 같은 음정을 기초로 하여 작곡되었다.

[표 4-1-5] 각 에튀드 주제의 순환 음정

번호	1번	2번	3번	4번	5번	6번
순환 음정	단2, 장6 (=단3)	장2, 단3	장2, 단3	장2, 장3	단2, 완5	단2, 단3

<에튀드 1번>과 <에튀드 6번>은 동일한 순환 음정을 가지고 있어 6개의 에튀드를 하나의 큰 곡으로 볼 수 있는 유기적인 구조를 보여준다. 1번의 도입음과 6번의 도입음은 D로 동일하며 6번은 마지막 D 옥타브로 종지하는 것을 볼 수 있다. 또한, 1번의 끝은 단2도 음정으로 2번의 도입인 단2도 음정으로 연결된다.

1.2. 프레이즈 구성 방식

프레이즈란 언어학적 구문론에서 차용된 용어로서, 다양한 길이의 짧은 음악적 단위를 말하는데, 일반적으로 동기(motif)보다 길고 악절(period)보다 짧은 것을 일컫는다. 프레이즈는 멜로디의 함축을 지니고 있으며, 프레이징이란 용어는 보통 멜로디 라인을 세부 분할하는 것을 의미한다. 형식 단위로서 프레이즈는 다성부적인 전체, 즉 악절, 센텐스(sentence), 그리고 테마(theme) 등을 고려해서 나누어져야 한다.⁵⁸⁾

일반적으로 프레이즈는 포물선 형태의 선율을 가지며 화성과 리듬의 상호작용을 통해 구분된다. 기능조성음악에서는 종지를 화성의 기능에 의존하지만 무조성 음악에서는 화성간의 기능이 존재하지 않는 경우가 많다. 이럴 경우 프레이즈의 구분에서 반복이 중요한 요소가 될 수 있다. 반복(反復)은 음악을 구성하는 보편적 원리로서 음악의 구조를 형성하는데 필수적인 요소이다. 이는 일반적으로 악곡의 도입부에서 주제적 요소의 안정과 확립을 위해, 또는 전체에 걸쳐 유기적 통일성을 위한 방법으로 사용된다.⁵⁹⁾ 조지 펠의 《6개의 연습곡》은 조성음악에서 쓰이는 화성적 종지의 개념을 적용할 수 없다. 따라서 화성 진행을 제외한 나머지 요소들, 즉 모티브 혹은 특정 음형 등의 반복이 프레이즈 구분에 중요한 기준이 될 것이다. 이 작품에서도 모티브 반복과 동형진행을 통하여 통일성을 유지하며 곡이 전개되고 있다.

그러므로 본 절에서는 프레이즈를 구성하는 방식인 반복과 음정 구조의 측면에서 분석하려 한다. 모티브의 반복, 동형진행 및 프레이즈에서 나타나는 완전 5도 관계의 음정 등 기능조성음악과의 연관성이 있는 부분을 살펴보고자 한다.

58) "Phrase", *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, *Oxford University Press*, 2020년 4월 20일 접속.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21599>

59) 서정은, “음악에서의 반복의 의미와 20세기 이후 무조음악에서의 구조적 유기성 창출을 위한 반복의 기능”, 박사학위 논문, 서울대학교(2006), 46.

1.2.1. 반복을 통한 구성

1.2.1.1. 모티브의 반복

<에튀드 3번> 마디 1에서 모티브가 반복되고, 마디 2-4에서 발전된다. 이와 같은 전개 방식은 고전 시대의 동기 작법을 연상하게 한다. 따라서 펠의 <에튀드 3번> 도입부의 모티브 전개 방식은 고전음악에 익숙한 연주자 또는 청중들에게 이 작품이 낯설지 않게 하는 요인이 된다.

[악보 4-1-2] 에튀드 3번, 마디 1-4



<에튀드 6번>도 모티브들이 반복되며 하나의 큰 부분을 구성한다. 하지만 모티브가 반복됨에 있어서 앞부분과 동일하게 반복되는 것이 아니라 프레이즈 중간에 새로운 요소들을 추가함으로써 반복하였다.

<에튀드 6번>에서 B 부분은 3번 등장하며 요소 a와 요소 b가 변형되거나 축소하며 프레이즈를 구성한다. 각 부분의 길이를 비교하면 1-B 부분이 35마디, 2-B 부분이 54마디, 3-B 부분이 15마디로 길이의 차이가 있다. 1개의 프레이즈로 B 부분 전체가 코다 역할을 하는 3-B 부분을 제외하고, 1-B 부분과 2-B 부분에서 등장하는 B 부분의 차이는 결정적으로 2-B 부분에서 등장하는 구성 방식과 연관이 있다.

[표 4-1-6] 예튀드 6번, 1-B 와 2-B 부분 비교

<1-B 부분>								
프레이즈	6					7	8	
마디	35-36					37-44	45-49	
<2-B 부분>								
프레이즈	6		7	8	9	10		11
마디	88-92		93-94	95-98	99-102	103-112		113-117
특징	1-B, 6번 프레이즈 장2도 이도	새로운 3마디 추가	새롭게 추가된 프레이즈	감7화음이 들어간 새로운 프레이즈	2-B, 6번 프레이즈의 변형	새로운 5마디 추가와 1-B,7번 프레이즈 4마디 전위	1-B와 중2도 이도	1-B, 8번 프레이즈 단3도 이도

위 도표와 같이 2-B 부분에서는 프레이즈 7, 8, 9가 새로 추가되어 확장되었다. 1-B와 2-B의 프레이즈는 각각 8개와 11개로 구성되며, 2-B의 프레이즈 6에서 전체를 장2도 이도하여 진행하고 세 마디의 새로운 요소가 추가되어 프레이즈가 연장되었다. 또한, 2-B 프레이즈 7, 8은 프레이즈는 완전히 새로운 요소들이 등장한다. 특별히 프레이즈 8에서는 감7화음이 삽입되어 전통적인 음형이 환기됨으로써 전후 맥락과 구별되는 구조적 특징을 보인다. 2-B 프레이즈 9는 프레이즈 6의 마지막 마디만 변형되었을 뿐 새로운 요소라고 분석할 수 있다. 이처럼 추가된 프레이즈는 새로운 요소들로 인해 1-B의 프레이즈가 중단된 것처럼 보인다. 반면, 1-B의 7, 8번 프레이즈와 2-B의 10, 11번째 프레이즈는 음정이 이도되었을 뿐 그 구성 방식은 같다.

[악보 4-1-3] 에튀드 6번, 마디 35-50,
1-B 부분 프레이즈 6-8번

35 ⁽²⁾ ⑥ 번 프레이즈 *poco accel.* ⁽⁵⁾ *cresc.* *p* *f* *più mosso* (♩ = 96) ⁽²⁾ ⑦ 번 프레이즈

38 ⁽³⁾ *p* *f* *♩ = 100* ⁽⁵⁾

41 ⁽³⁾ *p* *f* *♩ = 92* ⁽³⁾

44 ⁽⁴⁾ *mf sub.* *p* *f* *mp* *pp* *p* *sub.* ⑧ 번 프레이즈 *pp* *p* *mp* *p* *pp* *f*

47 *pp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *pp* *f* *Tempo I* (♩ = 117, ♩ = 175.5)

[악보 4-1-4] 에튀드 6번, 마디 88-117,
2-B 부분 프레이즈 6-11번

새롭게 추가된 3마디

88 ⑥번 프레이즈 *poco accel.* $\text{♩} = 96$ *p* *poco cresc.* *rit.* *a tempo III* *accel.*

91 *a tempo III* *accel.* $\text{♩} = 156$ ⑦번 프레이즈 *f* *dim.* *mp* *accel.*

94 ⑧번 프레이즈 *f* *ff* *mp* *dim.*

98 *poco rall.* $\text{♩} = 54$ *ate* ⑨번 프레이즈 $\text{♩} = 96$ *rit.* *a tempo III* *accel.* *p* *poco cresc.*

101 *a tempo III* *accel.* $\text{♩} = 156$ ⑩번 프레이즈 *a tempo III* $\text{♩} = 78$ *accel.* *f* *dim.* *p* *mp*

105 $\text{♩} = 96$ *f* *mp* *f dim.* *poco accel.* *mp*

108 *più mosso* $\text{♩} = 104$ *cresc.*

112 ⑪번 프레이즈 *mf sub.* *p* *f* *mp* *pp* *p* *sub.*

115 *mp* *p* *p* *mp* *p* *mp* *p*

1.2.1.2. 동형진행을 통한 반복

<에튀드 1번>의 마디 27부터 마디 31까지는 규칙적으로 16분음표 3개가 한 그룹으로 묶여 상승하는 화음들을 볼 수 있다. 왼손은 옥타브와 9도 즉 장2도의 반복으로 제시된다. 오른손 역시 옥타브와 장2도가 성부 교차하여 일정한 음정 관계가 반복된다. 예를 들어, 마디 27의 첫 두 화음은 F^3-F^2 , G^b-A^b 진행이 성부 교차되어 장7도, 단3도 음정을 형성하고 있으며 이는 마디 31까지 계속된다. 왼손에서 반복되는 장9도가 옥타브와 장2도를 더한 것이라는 점을 생각한다면, 전체적으로 왼손과 오른손 모두 옥타브와 장2도의 관계를 가지고 진행한다는 것을 알 수 있다.

[악보 4-1-5] 에튀드 1번, 마디 27-31

27 ----- 하행하는 옥타브 ----- 상행하는 2도

sempre stacc. cresc.

옥타브 9도=장2도

30 *ff dim. ppp*

옥타브 추가

각 그룹의 첫 음을 따로 기보하고 이를 옥타브를 재배치하여 이들의 음정 구조를 살펴보면 [악보 4-1-6]과 같다. 이 프레이즈는 반음씩 상행하는 두음들이 다시 온음 관계인 장2도 간격으로 하행하는 동형진행으로 이루어져 있다.

[악보 4-1-6] 에튀드 1번, 마디 27-31의 상성부와 옥타브 조정

The image displays a musical score for Etude No. 1, measures 27-31. It consists of two staves. The top staff shows the upper voice part with notes and a dashed line indicating an octave adjustment (8va). The bottom staff shows the lower voice part with notes and a series of 'M2' (Major 2nd) intervals marked below the staff. An arrow points from the text '옥타브 재배치' (Octave Re-arrangement) to the top staff, indicating the adjustment.

1.2.2. 음정구조와 프레이즈의 상호작용

조성음악에서 정격 종지에 등장하는 V-I 관계는 긴장으로부터의 이완이라는 중요한 의미를 지니고 있다. 하지만 이 작품에서는 프레이즈의 도입음, 최고음, 마지막 음들간에 완전 5도 음정을 배치하여 청각적으로 친숙한 음정 관계를 인지할 수 있다.

<에튀드 1번> 마디 1 왼손의 도입음 D^3 는 최고음인 G^4 를 향해 상행하고 마지막 음인 두 옥타브 아래인 G^2 로 하행한다. D-G-G의 진행은 완전 5도 관계의 음정 구조를 가진다. 특히, 마디 1 오른손의 상성부 역시 $D^6-B^b5-G^5$ 로, 전체적으로 D-G의 진행이며 이는 왼손의 진행과 같은 구조를 지닌다. 이와 같은 구조는 이 부분을 이도한 마디 11, 마디 20에도 동일하게 나타난다. 마디 4의 프레이즈 마지막 음 C^3 은 다음 프레이즈의 첫 번째 음으로 최고음 G^5 로 상행하고 다시 C^2 로 하행한다. 같은 방법으로 마디 4-5의 G-C, 마디 6의 B^b-F 의 완전 5도 음정은 이 프레이즈 구성 방식에서 청각적으로 인지되는 구조적으로 중요한 의미를 지니고 있다. 코다인 마디 34는 E^b3 으로 시작하지만, 앞선 43페이지에서 언급한 바와 같이 마디 32의 D-A 음으로부터 오버랩되어 음조식이 구성된다. 코다의 종지음은 G 음으로, 마디 32로부터 출발한 D음과 5도 관계를 갖는다.

[표 4-1-7] 에튀드 1번에서 나타나는 프레이즈 내의 완전 5도 음정

마디	1-2	4-5	11-12	21-22	32	1과 36
완전 5도 관계	D-G	G-C	E-A	C-F	D-A	D-G

<에튀드 2번>의 A 부분 프레이즈 3의 시작 부분은 바로 전 프레이즈와 완전 5도 음정 구조가 확연히 보인다. 마디 9 왼손의 F^{#3}은 5도권인 마디 11의 왼손 B²로 해결된다. 또한, 프레이즈 4의 반복되는 악구들은 비슷하면서도 조금의 변형을 갖는다. 마디 16의 왼손은 G¹으로 시작하고 마디 18에서 3도 위인 B²로 끝난다. 이것은 조성음악에서 발전부에서 쓰였던 규칙과 비슷하다. 또한, 마디 20에서 G¹로 시작하며 마디 22에서 5도권인 C²로 해결된다. <에튀드 3번>의 B 부분의 도입음 B 역시 A 부분의 E⁴와 완전 5도 관계에 있다.

[표 4-1-8] 에튀드 2번에서 나타나는 프레이즈 내의 완전 5도 음정

A 부분 프레이즈 번호	2-3	4-5
완전 5도 관계	F [#] -B	G-C

[표 4-1-9] 에튀드 3번에서 나타나는 프레이즈 내의 완전 5도 음정

부분	A	B
도입음	E	B

또한, 반음 상행을 이용한 종지감의 형성도 볼 수 있는데 마디 22의 3성부에서 진행되는 반음 관계는 조성음악에서 이끔음(Leading tone) 역할을 하여 반복을 통한 프레이즈 형성에서 종지감을 주기도 한다.⁶⁰⁾

60) [악보 3-2-4] p.47을 참고.

2. 현대적 기법

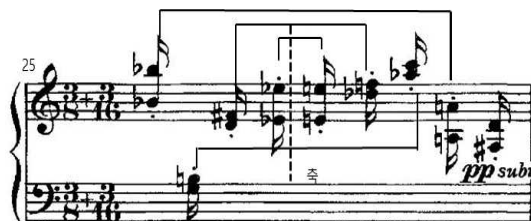
펠의 작품은 전통적 구조의 특징과 더불어 조성음악에서 볼 수 있었던 여러 요소들, 즉 반복, 음정 구조와 같이 서로 밀접한 관련이 있음을 알 수 있었다. 본 절에서는 펠이 사용한 그의 현대적인 음악 언어를 음조직의 측면과 시간적 요소의 측면으로 나누어 살펴볼 것이다.

2.1. 음조직

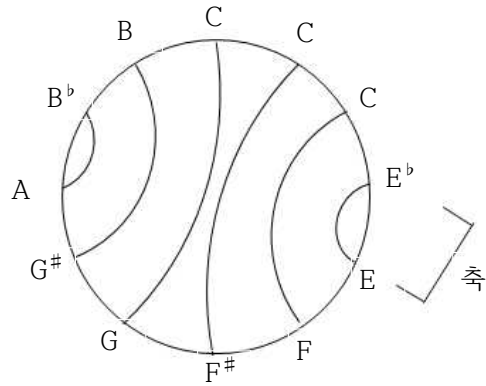
2.1.1. 역행 및 전위

<에튀드 1번>의 마디 25는 마지막 음을 제외한 8개의 음을 네 음씩 두 그룹으로 나눌 수 있으며, 각 그룹은 서로 전위관계에 있다. 두 그룹은 단2도 관계로 서로 쌓을 이루며 전위된 음정들을 E^b , E^{\sharp} 를 축으로 [그림 4-2-1]처럼 완벽한 전위를 보인다. 따라서 서로 전위관계에 있는 음군들이 하나의 프레이즈를 구성하고, 전위 관계 바깥에 있는 마지막 16분음표는 수비토 피아니시모와 함께 새로운 프레이즈로 구분될 수 있다.

[악보 4-2-1] 에튀드 1번, 마디 25

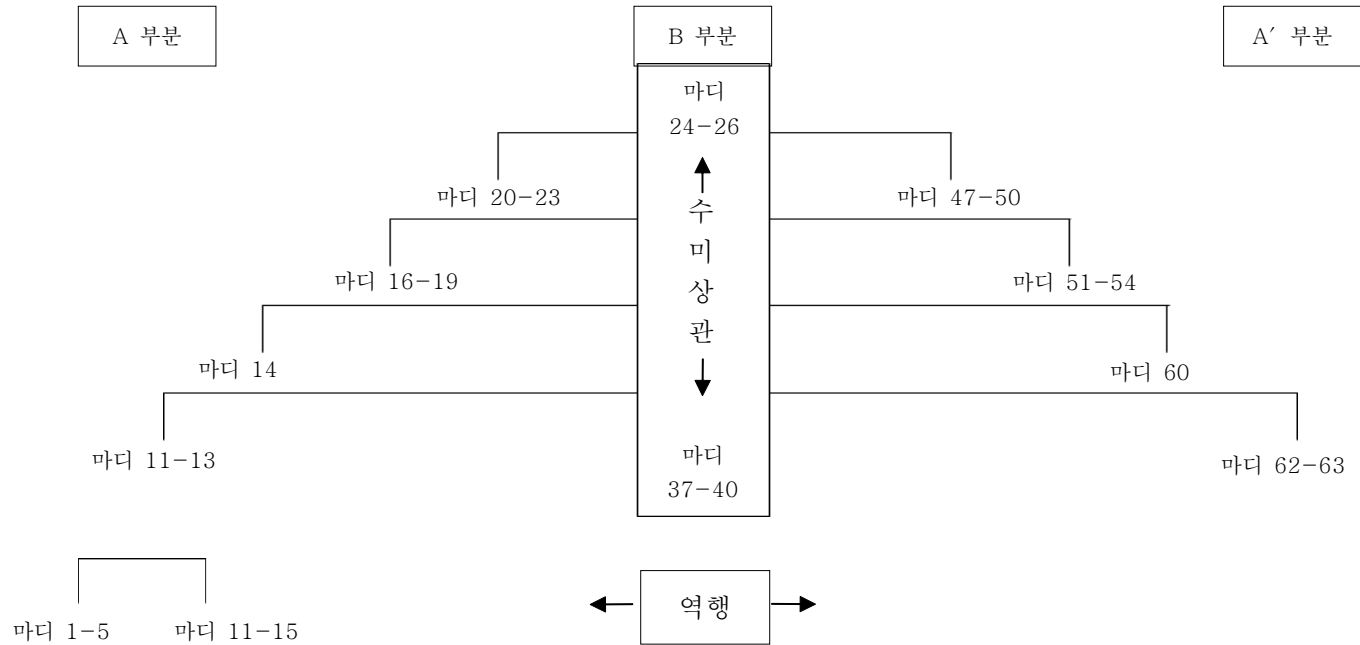


[그림 4-2-1] 에튀드 1번, 마디 25 E^b과 E를 축으로 한 전위관계



<에튀드 2번>은 구조적 측면에서 역행과 수미상관 관계를 보인다. 역행 기법은 A 부분에서 프레이즈 1과 프레이즈 3에서 볼 수 있으며 A 부분과 A' 부분 전체가 역행으로 작곡되었다. 또한, B 부분은 도입과 그 끝에서 같은 요소라고 할 수 있는 프레이즈가 등장하여 수미상관을 이룬다. 다음 [그림 4-2-1]은 <에튀드 2번>의 전체 구조를 나타낸 그림이다.

[그림 4-2-1] 에튀드 2번의 구조



<에튀드 4번>의 도입 마디 1-2와 마지막 마디 87은 등장하는 구성
 음들간의 관계에 있어 특이한 점을 찾아볼 수 있다. 마디 83-87은 마
 디 81-82를 변형 및 반복하여 종지를 향해가는 구간이다. 변화가 마무
 리되는 시점인 마디 87은 주제인 마디 1-2에서 사용하지 않았던 음을
 의도적으로 강박에 배치하여 변화하며 마무리했다고 볼 수 있다. 마디
 1-2에 쓰인 음들은 D^b , D^{\sharp} , E^b , E^{\sharp} , F^{\sharp} , G , A^b , A^{\sharp} , B^b , $B(C^b)$ 라고
 정리할 수 있다. 즉, 옥타브 12음 중에서 C, F가 생략되었고 이 음들은
 곡의 마지막 마디 박에, 즉 첫 번째 박의 F^5 , 세 번째 박의 C^4 에 배치되
 어 강조되었다. 이러한 점에서 작곡가가 의도적으로 두음을 곡의 시작
 부분에 사용하지 않고 마지막 종지에서 이 음들을 사용하여 새로운 개념
 의 종지감을 형성한 것으로 볼 수 있다.

[악보 4-2-2] 에튀드 4번, 마디1-2, 마디 82-87 비교

1

$\text{♩} = 120$

dim.

f

p

pp

Ped. 7*

구성음: $D^b, D^{\sharp}, E^b, E^{\sharp}, F^{\sharp}$,
 G, A^b, A^{\sharp}, B^b

82

rit.

$\text{♩} = 90$

p

pp

f

dim.

mp

p

pp

ppp

sempre

85

마디 1-2에서 쓰이지 않았던
 C, F 음들이 강박에 쓰이며 강조됨.

2.2. 시간적 요소를 통한 프레이즈 구성

2.2.1. 박절 구조의 변화

<에튀드 1번>은 기보된 박자표와 실제 연주에서 인지되는 박절 구조가 다른 부분이 있다. 예를 들어 마디 1은 4/4로 적혀있지만 16분음표가 6-6-4개로 묶여져 있어 마디 2의 두 박자 단위의 박절 구조와 대조를 이룬다.

[악보 4-2-3] 에튀드 1번, 마디 1



따라서 <연습곡 1번>은 진행이나 프레이즈 구분이 박자와 마디선을 거스르며 진행되는 예를 보여준다. 마디 3의 5/8박자 네 번째 박부터 시작되는 슬러 음형은 3/4박자의 3.5 박까지 이어진다. 따라서 이 부분의 박자표는 마디 3에서 3+2/8, 마디 5에서 6/8의 박자표가 더 정확하다고 볼 수 있다. 또한, 마디 4의 3/4박자의 내부만 보더라도 16분음표 6개($G^5-G^{\#3}$)까지가 한 그룹, 나머지 4개가 나머지 한 그룹으로 3/4의 박절 구조와 맞지 않는다. 이러한 리듬 패턴은 연주자가 박절적 기준을 잡기 어려울 뿐만 아니라, 이후에 규칙적인 리듬 패턴이 다시 등장해도 박절을 인지하는데 어려움이 생긴다. 예를 들어 마디 5-6은 전통적인 그루핑의 3/4 박자에서는 기본 박을 8분음표 또는

16분음표 단위로 박자를 묶어야 할 것이다.

무조성으로 작곡된 곡에서의 리듬 패턴은 조성음악에서의 화성적 배경 또는 화성 리듬으로부터 느낄 수 있는 내적 박자가 아닌, 표면적인 프레이즈 구분으로 판단해야 한다. 즉, 박절을 인지하기 어려워지면 프레이즈를 구분하는 데 있어서 스타카토 또는 슬러들의 아티큘레이션의 대비를 통하여 프레이즈 구분을 명확히 할 수 있을 것이다.

[악보 4-2-4] 에튀드 1번, 마디 3-6

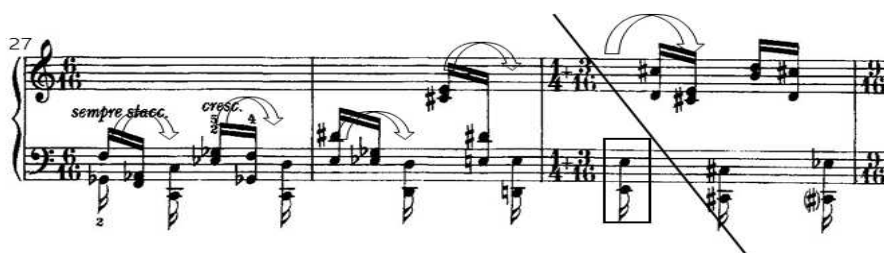


<에튀드 1번> 마디 29의 추가된 옥타브는 박절적 혼란을 야기시킨다. 분석 챕터에서 살펴본 것과 같이 마디 27부터 마디 31까지 왼손은 옥타브와 장 2도가 번갈아 나온다. 또한, 16분음표 세 개를 한 단위로 하여 박절을 형성하고 있다. 이는 음고와 오른손 옥타브 또는 장 9도의 규칙성에 의해서 확인할 수 있다. 이로써 가장 첫 박자에 강세가 생기며 이를 마디 28까지 네 번 반복하는 구조가 형성된다. 하지만 마디 29의 첫 박자에서 등장하는 E 옥타브는 그 규칙에서 벗어난다. 마디의 처음임에도 불구하고 오른손의 높은음으로 시작하는 것이 아닌 저음의 옥타브가 추가되어 강세가 생기게 된다. 이는 다음 박자부터

다시 시작하는 동형진행이 만드는 강세와 마디 구조를 흔들여 혼란스럽게 한다. 이후 마디 30에서 다시 기존의 강세구조로 되돌아오게 된다. 전통적인 동형진행과는 다르게 짧은 음가가 갑작스럽게 추가됨으로 인해 박절적 혼란을 주며 긴장감을 더하게 되었다고 할 수 있다.

따라서 연주자는 3개의 16분음표를 한 그룹으로 연주하던 관성에 의해 마디 29의 첫 16분음표 3개를 왼손·오른손 형태로 그루핑 하여 연주하기 쉽다. 하지만 마디 29의 E 이후 C#부터 다시 상승하기 시작하는 왼손의 움직임을 생각해 볼 때, 마디 29의 E 옥타브는 앞선 마디 28에서 추가된 음이라는 점을 염두에 두어야 한다. 때문에 먼저 마디 27에서 연주자는 세 번째 박자인 C 옥타브에서 그루핑이 시작되지 않도록 첫 박에 의도적으로 엑센트를 넣어 연주해야 하고, 마디 29에서 갑자기 추가된 E 옥타브 이후에는 그루핑이 재배치 되었으므로 두 번째 박자인 C^{#5}음에 다시 엑센트를 넣어 새 그룹이 시작될 수 있도록 해야 할 것이다.

[악보 4-2-5] 에튀드 1번, 마디 27-29 엑센트의 재배치

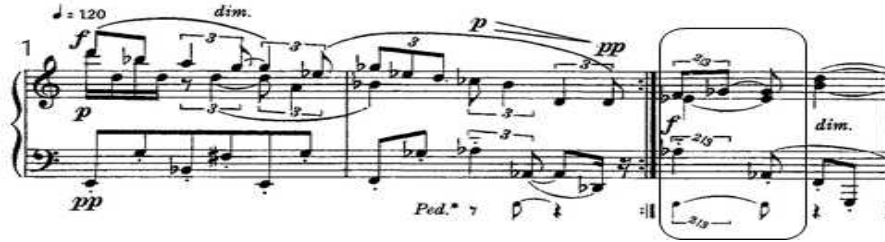


<에튀드 3번>은 박자표의 잦은 변화가 특징적으로 나타난다. 이것은 프레이즈 구성에 있어서 통일된 박절을 가진 요소들이 하나의 프레이즈를 이루는 것이 아닌, 서로 다른 박절을 가진 요소들이 모여 구성한다는 것을 의미한다. 만약 구성 요소들의 길이가 불규칙적이며,

기준 음가마저도 지속적으로 변화한다면 같은 박자표를 지속적으로 유지하여 기보하는 것이 오히려 연주를 어렵게 하는 요소가 될 것이다. 결과적으로 각 요소들의 길이가 끊임없이 변화하고 단위 음가도 지속적으로 변화하며, 이것들이 분절되지 않고 하나의 프레이즈를 이루게 하기 위해서는 박자표의 잣은 변화가 필요하게 되는 것이다. 또한, 프레이즈 길이의 유연한 변화를 위하여 기준이 되는 박자는 4분음표와 같은 긴 음가가 아닌 16분음표와 같은 짧은 음가가 된다. 이때의 16분음표는 4분음표를 분할하여 생긴 것이 아닌, 독립적인 기준 박자가 되는 것이다. 여기에 불규칙한 음정 구조가 더해져서 마치 기계적이고 무작위로 음악이 흘러간다는 느낌이 든다.

<에튀드 4번>과 <에튀드 6번>은 박자표가 존재하지 않는다. 박자표의 부재는 전체를 관통하는 단일한 박자를 사용하는 것이 아닌, 마디마다 포함된 음가가 다를 수 있음을 의미한다. 이를 잘 보여주는 <에튀드 4번> 마디 3의 첫 번째 박자에 등장하는 $2/3$ 기호는 셋잇단 음표의 8분음표 두 개만 사용한 음가로, 이 박자는 4분음표 음가보다 $1/3$ 이 짧은 박자가 되므로 전통적인 박자 표기 방식으로 나타낼 수 없다. 또한, 마디 6의 경우 16분 음표 뒤에 셋잇단 8분음표 3개가 등장하여 총 5개의 16분음표만큼의 음가가 한 마디에 존재한다고 할 수 있다. 하지만 이 또한 16분음표와 4분음표의 결합으로 전통적인 박자표를 사용하여 나타내기 어렵다. 이러한 불규칙하고 잣은 변박은 이 작품에서 전체 박자표를 사용하지 않은 이유일 것이라 생각한다.

[악보 4-2-6] 에튀드 4번, 마디 1-3



<에튀드 6번>은 박자를 셀 수 있는 보조적 장치로써 마디 첫머리에 작게 박자표를 표기해놓았다. 각 박자표를 살펴보면 마디마다 기준박이 계속적으로 변화한다는 것을 알 수 있다. 이것은 고전적 의미의 박절 감각이 흐려지게 되는 것을 의미하며, 따라서 연주자는 규칙적인 박동보다는 끊임없이 변화하는 리듬 패턴에 집중하여 연주해야 한다.

이 작품의 리듬은 비교적 짧은 음가인 16분음표를 단위로 하기 때문에 16분음표를 세는 것이 중요하다. 짧은 음가를 단위 박으로 하는 경우, 음가의 변화는 4/4와 같이 긴 음가를 단위 박으로 할 때보다 더 큰 변화처럼 느껴지게 되며 이 때문에 단순히 음가의 변화가 리듬의 일부가 아닌, 빠르기의 변화로 느껴지게 되기도 한다. 예를 들어 마디 3의 하성부는 16분음표가 제시되다가 점 16분음표가 나온다. 첫 음인 E^b 옥타브는 이전 음들보다 단순히 음가가 길어졌음에도 불구하고 단위 박이 길게 된 효과가 되어, 갑작스럽게 템포가 느려진 결과가 된다고 할 수 있다.

[악보 4-2-7] 에튀드 6번, 마디 1-3



2.2.2. 박절적 전조


<에튀드 2번>에서는 마디 15-16, 마디 29-30, 마디 38-39, 마디 46-47에서 박절적 전조가 특징적으로 나타난다. 박절적 전조란, 미국 작곡가 카터 (Elliott Carter, 1908-2012)가 고안한 기법으로 어떤 템포 및 박자로부터 다른 템포 및 박자로의 변이가 이 둘의 성질을 공유하는 중간 단계를 거쳐서 이루어지며, 이것은 음가 단위의 정확한 비례적 변화로 귀결된다.⁶¹⁾ 다시 말해, 두 개의 서로 다른 음가를 동일한 길이로 맞추어 놓고 템포를 변화시키는 것이라고 할 수 있다. 이렇듯 자연스럽게 변화한 템포를 통해 시간적 요소들을 유연하게 조절하게 된다.

마디 29부터 마디 33까지는 박절적 전조 후에 나오는 스트레토 부분이다. 이 부분은 점진적으로 그룹에 포함되는 음가의 개수가 줄어들며 프레이즈의 길이가 짧아지고 이를 통해 음악의 분위기를 고조시킨다. 예를 들어, 마디 29부터 마디 34까지는 5개의 프레이즈로 나눌 수 있다. 첫 번째 프레이즈는 마디 29부터 마디 30에 걸쳐있는 오른손 E⁵-D^{#5} 프레이즈로, 마디 29의 다섯잇단음표를 마디 30의 16분음표와

61) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, J. Peter, Burkholder, *A History of Western Music* Seventh Edition (New York: W.W. Norton, 2006), 민은기 · 오지희 외 역 『그라우트의 서양 음악사 제7판(하)』, (서울:이엔비플러스, 2009), 371-372.

같은 길이임을 감안했을 때 16분음표 14개의 길이를 가진다. 두 번째 프레이즈는 마디 30의 두 번째 박자부터 마디 31의 세 번째 박자까지로 16분음표 11개 길이이다. 세 번째 프레이즈는 마디 31 네 번째 박자부터 마디 32 세 번째 박자까지, 16분음표 9개 길이이다. 네 번째 프레이즈인 마디 32 네 번째 박자부터 마디 33 여섯 번째 박자까지는 다시 두 부분으로 나눌 수 있는데, 16분음표 9개 길이의 앞부분과 이의 연장인 마지막 16분음표 세 개 길이이다. 이후 다섯 번째 프레이즈에서는 16분음표 세 개 길이로 두 번 음형이 반복되다가, 마디 34에서 이보다 16분음표 네 개 길이로 두 번 반복하며 마무리한다. 결과적으로 스트레토는 마디 33까지 진행되며, 마디 34에서 스트레토가 끝나고 다시 프레이즈가 길게되며 새로운 진행으로 이어지는 듯한 일종의 연결구라고 할 수 있다.

[표 4-2-1] 에튀드 2번, 스트레토

	마디	♩ 개수	스트레토
프레이즈 1	29-30.1	14	
프레이즈 2	30.2-31.1	11	
프레이즈 3	31.2-32.1	9	
프레이즈 4	32.2-33.2	9+3	
프레이즈 5	33.3-34	$(3 \times 2) + (4 \times 2)$	

[표 4-2-2] 에튀드 2번, 박절적 전조

마디	
15-16	♩ = ♩
29-30	♩ ⁵ = ♩
38-39	♩ = ♩
46-47	♩♩ = ♩

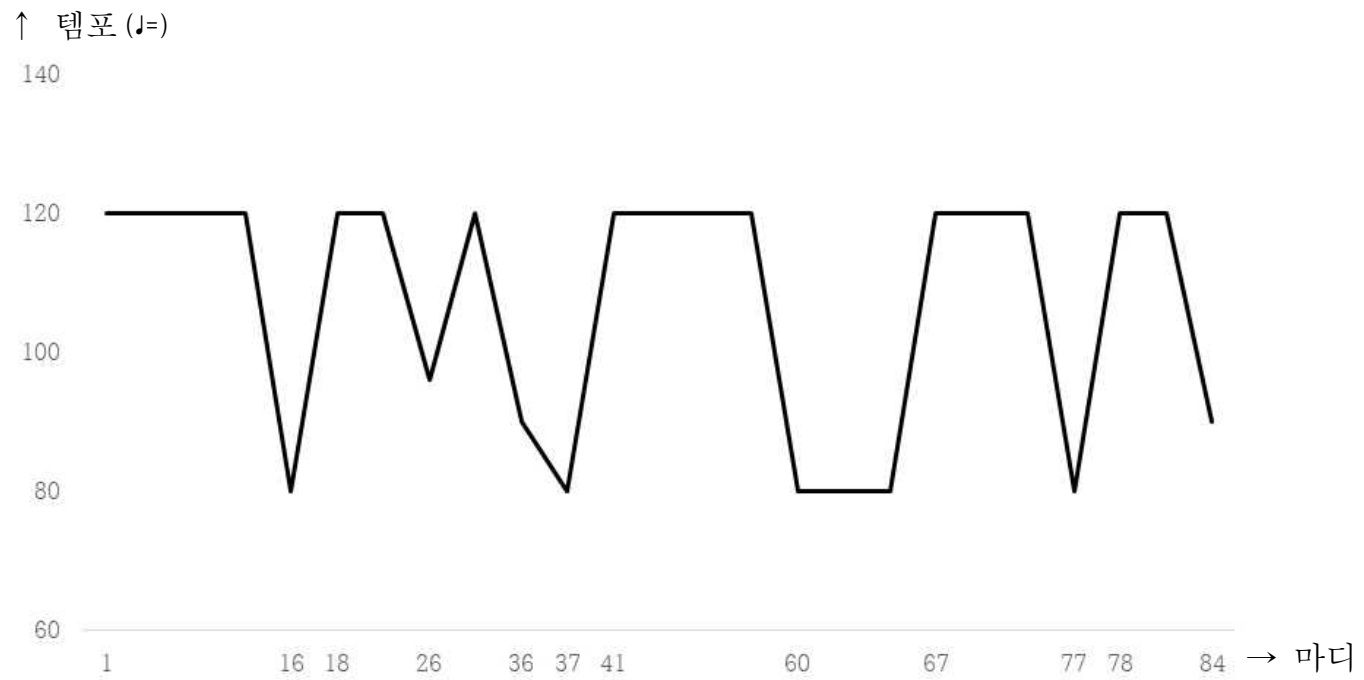
[악보 4-2-8] 에튀드 2번, 마디 28-38, 박절적 전조와 스트레토

The musical score for Etude No. 2, measures 28-38, is presented in three systems. The first system (measures 28-30) is in 2/4 time, marked *mp*, *p*, and *pp*. A tempo marking of quarter note = 130 is shown. The second system (measures 31-33) is in 12/8 time, marked *p*, *cresc.*, and *mf*. The third system (measures 34-38) is in 2/4 time, marked *p*, *mf*, and *dim.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

《에튀드 4번》에서는 템포의 변화를 지시하는 기호들이 많이 등장한다. 박절적 전조를 사용하여 미묘한 템포 변화를 만들어냈던 2번과는 다르게 4번에서는 점진적 빠르기 변화를 지시하는 기호들인 아첼레란도와 리타르단도를 사용하여 역동적인 템포 변화를 만든다. 조성음악에서도 이러한 빠르기 변화는 자주 사용되었지만, 이 작품에서는 특히 빠르기의 변화가 작품의 짧은 길이에 불과하고 프레이즈마다 빈번하게 일어난다. 메트로놈 표시 숫자는 80부터 160까지 넓은 폭으로 진행되지만 기준박을 4분음표로 환산하면 이 곡의 가장 빠른 템포는 ♩=120이다. 하지만 ♩=120의 템포가 기준박에 따라 여러 숫자로 표기가 되어 이들

이 연주될 때 들리는 템포는 각기 다를 것이다. 또한, 급격한 템포 변화 사이를 연결해주는 아첼레란도와 리타르단도의 각기 다른 조절 속도가 더하여져 이 곡에서 템포는 음악의 주요한 흐름을 담당하고 있다. 다음 그림은 4분음표를 기준으로 한 템포 변화를 마디 수와 함께 나타내었다.

[표 4-2-1] 에튀드 4번, 템포 변화



V. 결론

본 논문은 조지 펄의 《여섯 개의 에튀드》를 분석하고 이 작품에서 드러난 고전적인 측면들을 조성음악에서 볼 수 있는 형식과 프레이즈 구성 방식으로 나누어 살펴보았다. 또한, 이 곡에서 나타나는 각 에튀드의 작곡기법을 분석하여 이를 연주 해석에 적용시켜 보았다.

펠이 정립한 12음 조성이론은 쇤베르크의 표현주의 양식 작품과 음소재, 색채 면에서 유사하지만, 음렬 음악과는 달리 조성의 음계와 같이 음을 배열하고 이것을 모드, 키, 조성과 같은 조성음악의 개념을 차용하여 범주화했다는 데 의의가 있다. 또한, 펄은 전통적인 분석을 통하여 형식과 구성 방식을 사용하였음을 알 수 있었다. 따라서 ‘12음 조성’을 기반으로 무조성 음악 안에 고전적 형식과 구성 방식을 사용한 점은 당시 미국 작품 양식들이 보여주는 총렬주의, 미니멀리즘, 포스트 모더니즘과 구별되는 양식이라는데 의의가 있다.

《여섯 개의 에튀드》의 음조직은 모두 12음 조성이론을 토대로 작곡되었으며, 세 가지 측면에서 고전음악과의 연관성을 가진다. 첫 번째로 형식과 음조직간의 상호작용을 발견할 수 있었다. 12음 조성으로의 작곡의 행렬을 분석해 본 결과 행렬의 변화는 형식과의 밀접한 관계를 가진다. 조, 모드, 조성 등의 기존 조성음악들의 개념을 차용하여 12음에도 적용함에 따라 형식구조의 변화에 따라서 이러한 개념들이 상호작용함을 알 수 있었다. 구체적으로, 같은 주제가 단순히 전위된 음형으로 반복되었을 때는 기능조성의 음악처럼 키(key)가 바뀌었고 모드는 일정하게 유지되었으며 다른 주제가 제시될 때는 행렬이 변화하며 모드가 바뀌는 것을 볼 수 있었다.

둘째, 《여섯 개의 에튀드》는 모두 세 부분 형식으로 되어있다. 하지만 관습화된 세 부분 형식과는 달리 주제를 반복할 때 완벽하게 같은 조로 반복하기보다는 음정 구조를 유지하면서 다른 조로 이조하여 사용

하는 경우가 많았다. 또한, 조성음악의 작품과 같이 곡의 종지에서 원래의 조로 회귀하는 경우에 대해서도 살펴보았는데 <에튀드 1, 3, 4, 6번> 이 이에 해당하며 그렇지 않은 경우는 <에튀드 2, 5>번이었다.

셋째, 이 작품은 프레이즈를 구성하는데 있어서 모티브 반복, 동형진행을 통하여 전형적인 고전시대의 전개 방식을 사용하였다. 또한, 프레이즈 내에서 뚜렷하게 인지되는 음정 구조를 찾아볼 수 있었다. 완전 5도의 빈번한 구조적 사용은 선율의 윤곽과 구조를 인지하는 데에 기여하였다. 종지에서는 화성의 변화 대신 각 성부에서 반음 관계의 이끔음 역할을 하는 종지감을 들려주기도 하였다. 이를 통하여 이 곡에 나타난 조성음악과의 연관성을 발견할 수 있었다.

이 작품에서는 전통적인 작곡 방식을 현대적으로 사용한 점도 찾아볼 수 있었다. 여섯 곡 모두 순환 음정을 기초로 작곡되었으며 프레이즈 안에서 음정이 전위되고 역행되었다. 나아가 곡을 나누는 A와 A'의 큰 부분들 전체가 역행으로 쓰인 부분도 찾을 수 있었다. 또한, <에튀드 4번>에서는 관습화된 화성의 종지 대신 음조직 측면의 새로운 종지의 사용을 발견할 수 있었다. 현대적으로 쓰인 시간적 요소들로는 박절 구조의 변화, 박절적 전조, 빈번한 템포 변화 등이며 이를 통해서 프레이즈 구성이 한층 복잡해지는 양상을 볼 수 있었다.

연주적 측면에 대한 논의는 다음과 같다. 전통적인 3부분 양식을 따르고 있지만 <에튀드 2번>과 같이 A와 A'의 차이를 보이는 부분을 연주할 때는 거시적 관점을 가지고 내러티브를 구성해 볼 수 있다. <에튀드 3번>을 연주할 때에는 친숙한 음악의 예시를 통해 이 작품에 적용해 볼 수 있는 연주법에 대해 알아보았고 <에튀드 4번>과 <에튀드 5번>처럼 옛 양식에서 나타났던 기법들이 유사하게 나타나는 부분을 연주함에 있어서 어떤 감정을 대입해 볼 수 있는지 서술하였다. 또한, 직관적으로 음재료나 프레이즈 인지가 어려운 부분은 음정 구조를 분석하여 다이내믹을 제안하였으며 박절적 전조가 일어나는 부분 등의 연주 방법에 대해 논의하였다.

필자가 이 작품을 초연하면서 음악적인 이해와 기술적인 접근이 어려웠던 부분들을 분석을 통하여 살펴봄으로써 작품을 이루는 구성 요소들을 다각적인 관점에서 조망할 수 있었다. 본 논문은 필의 음악 세계와 작곡기법에 대한 이해를 돕고 연주 해석에 필요한 기본적인 음악적 요소에 대한 분석을 제공하였다는 데에 의의가 있다.

참고문헌

단행본

- 서혜영. 『20세기의 피아노 음악 :드뷔시에서 볼콤키까지』 서울: 지
(2004).
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석』 서울: 예술(2006).
- Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History from Debussy
to Boulez*, London : Thames and Hudson, 1978. 신금선
『현대 음악사』 이화여자대학교 출판부(1994).
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. *A
History of Western Music Seventh Edition*. New York:
W.W. Norton, 2006. 민은기 · 오지희 · 이희경 · 전정임 · 정경
영 · 차지원 번역, 『그라우트의 서양 음악사 제7판(하)』 서울:
이앤비플러스(2009).
- Kirby, Frank Eugene. *Music for Piano : A Short History*,
Portland, Or. : Amadeus Press(c2004)
- Perle, George. *Twelve-Tone Tonality*, Second Edition. Berkeley:
University of California Press(1996)
- _____. *The Listening Composer*, Berkeley: University of
California Press(1990)

학술논문

- 박인아. “조지 펄(George Perle)의 작품에 드러난 Twelve-Tone

- Tonality 연구” , 한양대학교 음악대학연구소, (2013):
153-184
- 박지영. “12음 기법의 또 다른 양상: 12음렬의 분할” , 음악과 민족
38호 (2009):341-369.
- DeVoto, Henri. “For George Perle.” Theory and Practice 33
(2008): 87-89.
- Headlam, Dave. “Introduction.” Theory and Practice 33 (2008):
1-46.
- _____, “Tonality and Twelve-Tone Tonality: The Recent
Music of George Perle.” International Journal of
Musicology 4 (1995):301-333.
- Lansky, Paul. “Lesson with George Perle.” Theory and Practice
33 (2008): 49-52.
- Rosenhaus, Steven. “An Introduction to George Perle.” Theory
and Practice 33 (2008):65-71.
- Schober, David. “Practical Methods for Identifying Perle
Arrays.” Theory and Practice 33 (2008):219-232.
- Winders, Christopher. “Toward a Structural Ordering with
George Perle's Twelve-Tone Tonality.” Theory and
Practice 33 (2008):233-249.

학위논문

- 서정은. “음악에서의 반복의 의미와 20세기 이후 무조음악에서의 구조
적 유기성 창출을 위한 반복의 기능” , 박사학위 논문, 서울대학
교(2006).
- Carrabre, Thomas Patrick. “Twelve-Tone Tonality and Music of
George Perle.” Ph. D. Diss. City University of

- New York(1993)
- Gretchen, Foley. "Pitch and Interval Structures in George Perle's Theory of Twelve-Tone Tonality" , Ph. D. Diss. University of Western Ontario(1999)
- Lee, Myung-Sook. "The Solo Piano Music of George Perle: A Performance Guide" , DMA Diss., New York University(1991)
- Cong, Fan. "A study of George Perle's Six Etudes for Piano" Ph.D.Diss., Temple University, Pennsylvania(2007)
- Moon, Jungwon. "The Etude for Piano in the United States of America in the Second Half of the 20th Century," DMA. Boston University(1999)

사전

- Lansky, Paul. "Perle, George." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 2 Jun. 2020.
<<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021345>>
- Schnapper, Laure. "Ostinato." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 16 Feb. 2020,
<<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547>>
- "Phrase." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 2 Jan. 2020.

<<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021599>>

Rosand, Ellen. "Lamento." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Date of access 2 Jul. 2020.

<<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015904>>

인터넷 자료

<http://georgeperle.net> (2020년 3월 5일 접속)

차호성, 『한국음악용어연구소』,

<http://web.donga.ac.kr/swcho/Text/18/15.pdf>

악보

Perle, George. *Six Etudes for Solo Piano*, New York: Schott, 1976

*위의 펄 악보의 저작권에 대해 Schott 출판사로부터 사용을 승인받았음을 밝힌다. Copyright 2009 Schott Music Corpotion - All rights reserved

부록

<조지 펠의 작품 목록>

번호	구분	제목	작곡 연도	연주시 간	초연/비고
1	오케스트라 (14)	ADAGIO for Orchestra	1992	8'	New York: Baltimore Symphony
2		CONCERTINO for Piano, Winds, and Timpani	1979	9'	Contemporary Chamber Players of the University of Chicago
3		CONCERTO for Cello and Orchestra	1966	17'	André Emelianoff and the New York Chamber Symphony
4		CONCERTO NO. 1 for Piano and Orchestra	1990	25'	Richard Goode and the San Francisco Symphony
5		CONCERTO NO. 2 for Piano and Orchestra	1992	18'	Michael Boriskin, Columbus Symphony
6		DANCE FANTASY (formerly "Dance Overture")	1986	10'	Houston Symphony Orchestra
7		NEW FANFARES for Brass Ensemble	1987	2'	Tanglewood: Contemporary Music Festival
8		A SHORT SYMPHONY	1980	15'	Tanglewood: Boston Symphony Orchestra
9		SINFONIETTA I	1987	14'	Saint Paul Chamber Orchestra
10		SINFONIETTA II	1990	15'	San Francisco Symphony

11		SIX BAGATELLES	1965	6'	Long Island Symphony
12		SONGS OF PRAISE AND LAMENTATION	1974	40'	Dessoff Choirs and the National Orchestral Association
13		THREE MOVEMENTS FOR ORCHESTRA	1960	16'	(ISCM Festival): Hilversum Radio Orchestra
14		TRANSCENDENTAL MODULATIONS	1993	21'	New York Philharmonic
15	관악합주 (concert band) (2)	NEW FANFARES for Brass Ensemble	1987	2'	
16		SOLEMN PROCESSION	1947	5'	
17	큰규모의 실내악 (Large Chamber Ensemble) (4)	LYRIC INTERMEZZO for Fifteen Players	1987	16'	
18		SERENADE NO. 1 for Viola and Chamber Orchestra	1962	13'	
19		SERENADE NO. 2 for Eleven Players	1968	15'	
20		SERENADE NO. 3 for Piano and Chamber Ensemble	1983	20'	
21	6중주 (3)	CRITICAL MOMENTS	1996	7'	
22		CRITICAL MOMENTS 2	2001	12'	
23		FOR PIANO AND WINDS	1988	7'	
24	5중주 (8)	NIGHTSONG	1988	5'	
25		DUOS	1995	15'	
26		QUINTET FOR STRINGS	1958	25'	
27		SONATA A CINQUE	1986	15'	
28		WIND QUINTET NO. 1	1959	11'	
29		WIND QUINTET NO. 2	1960	10'	
30		WIND QUINTET NO. 3	1967	13'	
31		WIND QUINTET NO. 4	1984	18'	(Pulitzer Prize)
32	4중주 (6)	MOLTO ADAGIO for String Quartet	1938	11'	
33		SONATA A QUATTRO	1982	19'	
34		STRING QUARTET NO. 5	1960	13'	
35		STRING QUARTET NO. 7	1973	22'	
36		WINDOWS OF ORDER	1988	17'	
37		BRIEF ENCOUNTERS	1998	30'	
38	듀엣 (4)	LYRIC PIECE for Cello and Piano	1946	4'	
39		ONATA for Cello and	1985	17'	

		Piano			
40		SONATA QUASI UNA FANTASIA for Clarinet and Piano	1972	11'	
41		TRIPTYCH for Solo Violin and Piano	2003	10'	
42		BALLADE	1981	9'	
43		CHANSONS CACHEES	1997	15'	
44		CLASSIC SUITE	1938	8'	
45		FANTASY VARIATIONS	1971	7'	
46		LITTLE SUITE	1939	3'	
47		LYRIC INTERMEZZO	1987	16'	
48		MODAL SUITE for Piano Solo	1940	3'	
49		MUSICAL OFFERINGS for left hand alone	1998	9'	
50		NINE BAGATELLES	1999	8'	
51	피아노 (20)	PANTOMIME, INTERLUDE, AND FUGUE	1937	4'	
52		PHANTASYPLAY	1995	8'	
53		SHORT SONATA	1964	8'	Robert Miller
54		SIX CELEBRATORY INVENTIONS	1995	8'	Russell Sherman
55		SIX ETUDES	1976	10'	
56		SIX NEW ETUDES	1984	10'	
57		SIX PRELUDES	1946	4'	
58		SONATA	1950	4'	
59		SONATINA	1986	5'	
60		SUITE IN C	1970	13'	
61		TOCCATA	1969	6'	
62	관악 (4)	BASSOONMUSIC for Solo Bassoon	2004	6'	
63		MONODY I for Solo Flute	1960	6'	
64		HREE INVENTIONS for Solo Bassoon	1962	5'	
65		THREE SONATAS for Solo Clarinet	1943	13'	
66	현악 (6)	MONODY II for Solo Bass	1962	4'	
67		SOLO PARTITA for Violin and Viola	1965	12'	
68		SONATA for Solo Viola	1942	9'	
69		SONATA for Solo Cello	1947	12'	
70		SONATA NO. 1 for Solo Violin	1959	8'	
71		SONATA NO. 2 for Solo Violin	1969	18'	
72	성악(2)	THIRTEEN DICKINSON SONGS	1978	37'	
73		TWO RILKE SONGS	1941	3'	
74	합창 (3)	SONGS OF PRAISE AND LAMENTATION		12'	

75		TWO FRENCH CHRISTMAS CAROLS	편곡	5'	
76		"AND SO THE SWANS" from "The Birds" of Aristophanes	1961	2'	
77	극음악(1)	"THE BIRDS" of Aristophanes ,ncidental music for Chorus, Soloists, and Seven-Piece Band	1961		

Abstract

A Study of George Perle's 《Six Etudes》

-Association with Tonal Music and Contemporary Technique

Boram Kim

Department of Instrumental Music (Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This study analyzes 《*Six Etudes*》 for Piano (1973–76) by an American composer George Perle. 《*Six Etudes*》 reflects and captures the core components of Perle's compositional theory of twelve-tone tonality, and thereby most explicitly presents an exemplar to his theories.

This study first briefly examines Perle's biography, phases of the musical styles, and some fundamentals of the twelve-tone tonality before analyzing the structures and forms of each etude in 《*Six Etudes*》. Further, it characterizes the traditional and

contemporary aspects, and suggests a performance technique that takes these styles and structures into consideration.

The traditional aspect is reflected in phrase composition. For example, each etude is comprised of three parts, and the implementation of techniques such as repetition of motives and sequences, and intervallic structures within phrases can be commonly identified in functional tonalities.

The contemporary aspect is reflected in newly transformed compositional techniques, such as the use of inversion of intervals and the application of concept of retrograde. Also, this new technique is found in the resolution in intervals rather than in the harmony of cadences. As for the temporal elements, metric modulation and frequent tempo change contribute to the complexity of this piece.

The objective of this study is to provide a guidance to pianists to understand the work of 《*Six Etudes*》. Through the analysis, the study aims to present a basic framework for interpretation in light of performance, and achieve a wider understanding of Perle' s musical language.

Keywords : George Perle, 12 tone Tonality, Six Etudes.

Student Number : 2012-31117